

Marko Taiminen

# TABU La Rasa

Työkaluja taiteellisen dokumenttikäsikirjoituksen kirjoittamiseen

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävä taide

Opinnäytetyö

30.1.2017

Tekijä(t) Otsikko	Marko Taiminen TABU La Rasa – työkaluja taiteellisen dokumenttikäsikirjoituksen kirjoittamiseen
Sivumäärä Aika	34 sivua + 1 liitettä 30.1.2017
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävän taiteen koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Soveltava teatteri
Ohjaaja(t)	FM Marja Silde
<p>Tämän opinnäytetyö reflektoi taiteellisen dokumenttiteatterin käsikirjoittamista. Käsikirjoittamisen reflektoinnissa kulkevat koko ajan mukana ajatus faktan ja fiktion rajapinnasta sekä valinnat, jotka faktan ja fiktion rajapintaan vaikuttavat.</p> <p>Opinnäytetyössä käsitellään tekijän käsikirjoittamaa taiteellista dokumenttiteatterikäsikirjoitusta. Sen käsikirjoitusprosessia on reflektoitu aina lähtöideasta valmiiseen käsikirjoitukseen asti. Käsikirjoitus on tehty Suomen Mielenterveysseura ry:lle. Esityksen nimi on <i>TABU La Rasa – taiteellinen dokumenttiesitys mielenterveydestä</i>.</p> <p>Opinnäytetyö koostuu kolmesta eri osiosta. Ensimmäisessä osiossa määritellään taiteellisen dokumenttiteatterin piirteitä. Niitä ovat esimerkiksi esityksen autenttisuus, ”totuus”, ”äänet” ja todellisuuden esittäminen. Osiossa valotetaan sitä, miten todellisuus käsitetään ja miten sitä lähestytään taiteellisessa dokumenttiteatterissa. Osiossa mietitään myös, miten dokumenttiteatteri eroaa devising-työskentelystä ja millainen taidemuoto dokumenttiteatteri on yhteiskunnallisena vaikuttajana.</p> <p>Toisessa osiossa esitellään dokumenttiprojekti ja reflektoidaan projektin käsikirjoitusprosessia. Osiossa esitellään, miten esitysaiheen ideasta lähdetään liikkeelle ja miten käsikirjoitukseen on kerätty materiaalia. Lisäksi kerrotaan, millaisia valintoja materiaaleista on tehty käsikirjoitusta kirjoittaessa. Lopuksi pohditaan esityksen käsikirjoittamisprosessia ja sitä, mihin taiteellinen käsikirjoitusprosessi lopulta johti.</p> <p>Viimeisessä osiossa todetaan käsikirjoituksen olevan dokumenttiteatteria ja pohditaan dokumenttiteatterin tulevaisuudenkuvia Suomessa.</p>	
Avainsanat	käsikirjoitus, taiteellinen dokumenttiteatteri, todellisuus, faktan ja fiktion rajapinta

Author(s) Title Number of Pages Date	Marko Taiminen TABU La Rasa – tools for a writing an artistic documentary theatre's manuscript 34 pages + 1 appendices 30 January 2017
Degree	Drama Instructor
Degree Programme	Bachelor of Arts
Specialisation option	Applied theatre
Instructor(s)	Marja Silde, FM
<p>This thesis is about the reflection of writing an artistic documentary for the theatre's manuscript. There is always a thought about fact and fiction and a borderline between them in reflection.</p> <p>The thesis discusses the writer's own script of an artistic documentary theatre. Its writing process has been reflected all the way from a starting idea to a finished manuscript. The manuscript has been made for The Finnish Association for Mental Health. The play's name is <i>TABU La Rasa – an artistic documentary about mental health</i>.</p> <p>The thesis consist of three different parts. In a first part there is a defining an artistic documentary theatre's features. They are for example the play's authenticity, "truth", "voices" and a presentation of reality. This part discusses what is reality and how it is approached in an artistic documentary theater. Also what is a difference between documentary theatre and devising-methods are focused on and what kind of an art documentary theatre is in a social contribute.</p> <p>In the second part, there is an introductione of a document project and a reflection of the writing process of that project. In this part, there is an explanation on how it all started from play's idea and how materials for a manuscript have been collected. Besides that there is a presentation of what kind of choices from materials has been made. Finally, the play's writing process and where it finally led is discussed.</p> <p>In the last part there is a statement that a manuscript is a documentary theatre script and there is a discussion concerning what kind of future documentary theatre would have in Finland.</p>	
Keywords	manuscript, artistic documentary theatre, reality, borderline between fact and fiction

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Dokumenttiteatterin piirteitä	3
2.1	Esitys, ”totuus” ja todellisuus	3
2.2	Autenttisuus	4
2.3	Dokumenttiteatteri, devising ja todellisuuden esittämisen etiikka	4
2.4	Taiteellinen dokumenttiteatteri ja dokumenttiteatterin ”äänet”	5
2.5	Dokumenttiteatterin yhteiskunnallisuus ja dramaturgia	7
2.5.1	Vastakkainasettelun dialektiikka	7
2.5.2	Piscatorin teatteri	8
2.5.3	Aristoteelisen jännitteen purkautuminen	9
2.6	Barry Hampen dokumenttiesitystä määrittävät piirteet	10
3	Ideasta ja sen kehystämisestä	11
3.1	TABU La Rasa -taiteellinen dokumenttiesitys mielenterveydestä ja sen käsikirjoittaminen	11
3.2	Idea ja tiivistelmä	12
3.3	Punainen lanka	13
3.4	Juoniaihio ja valinnat	16
3.5	Kerronnan tapa	16
4	Materiaalin kerääminen	18
4.1	Media	19
4.2	Haastattelut	20
4.3	Tieteelliset julkaisut	22
4.4	Totuuspohjaiset fiktiiviset tarinat	23
5	Käsikirjoituksen tekeminen ja valintojen maailma	24
5.1	Post-it-laput käyttöön	24
5.2	Ensimmäiset valinnat: materiaalin karsiminen	25
5.3	Toiset valinnat: juoninäkökulma	26
5.4	Kohtausten järjestäminen	28
5.5	Jäljelle jääneet palat	29
5.6	Käsikirjoittaminen ja taiteellinen prosessi	30
6	Yhteenveto ja pohdinta	32
	Lähteet	34

## Liitteet

Liite 1. Nettihaastattelulomake

## 1 Johdanto

Tässä opinnäytetyössäni tarkastelen dokumenttiteatterin käsikirjoitusprosessia reflektoiden Suomen Mielenterveysseura ry:lle tekemääni käsikirjoitusta *TABU La Rasa – taiteellinen dokumenttiesitys mielenterveydestä* (Suomen Mielenterveysseura, 2016). Tutkin, mitä eri asioita käsikirjoittajan olisi syytä ottaa huomioon dokumenttiteatterin esityskäsikirjoitusta tehdessä. Tarkastelen, mitkä tekijät vaikuttavat sekä tietoisesti että tiedostamattomasti materiaalin etsimiseen, keräämiseen ja valintoihin. Missä kohtaa valinnat leikittelevät faktan ja fiktion rajapinnoilla? Olen rajannut työstä pois näyttelijäntyön, esityksen ohjaamisen ja tuotannollisen työskentelyn. On hyvä kuitenkin tiedostaa, että käsikirjoittamisprosessissa on ollut vaikuttamassa myös ohjaajuuteni näkökulma tekstimateriaalin valinnassa, sillä teen tämän esityksen sooloteoksena.

Dokumenttiteatteri on minulle väline tutkia ja jäsentää todellisuutta. Todellisuudella tarkoitetaan yleensä mahdollisimman objektiivista havaintoa maailmasta. Mutta mitä tapahtuu todellisuudelle, kun se laitetaan teatterinäyttämölle? Millainen todellisuus silloin on kyseessä, kun liikutaan faktan ja esittämiseen vääjäämättä liittyvän fiktion äärirajoilla? Voiko todellisuutta luoda näyttämölle ilman subjektiivista näkemystä maailmasta? Marvin Carlson määrittelee teoksessa *Esitys ja performanssi* (2006) Richard Schechnerin mukaan esityksen käyttäytymisen toisinnoksi. Tällä hän tarkoittaa sitä, että kaikki esitykset perustuvat johonkin ennalta olevaan malliin. (Carlson 2006, 27.) Mielestäni Schechner tarkoittaa tällä sitä, että esitystä ei voi luoda tyhjästä. Taiteilijat havainnoivat jatkuvasti ympäröivää maailmaa ja ammentavat siitä töihinsä materiaalia.

Olen aina ollut kiinnostunut todellisuudesta, arki-ihmisistä ja siitä, miten ihmiset käyttäytyvät normaalielämässään. Olen tutkijaluonne. Haluan löytää jotain, joka jää valtaosalta huomaamatta. Harvoin uskon mihinkään, missä ei ole todistettavaa totuusperää. Totuuden täytyy olla omakohtainen kokemus tapahtuneesta, tai sen täytyy perustua tieteellisesti tutkittuun faktaan. Siksi koen suurta vetovoimaa dokumenttiteatteriin taidemuotona. Huomaan päätyväni jatkuvasti keskusteluihin siitä, miten todellisuutta voisi esittää niin, että kokemusten ja havaintojen todenperäisyys säilyisi, vaikka käsittely ei koskaan voi täysin tavoittaa objektiivista todellisuutta. Dokumenttiteatterissa saan yhdistää tutkivaa asennetta ja työtapoja ja esitystaidetta. Saan perehtyä johonkin aiheeseen monien eri lähteiden kautta. Omassa kokemusmaailmassani fiktiivisellä teatterilla on myös paikkansa, mutta se ei inspiroi minua samalla tavalla kuin dokumenttiteatteri. Minä herkistyn siitä tiedosta, että dokumentissa esitetyt asiat ovat tosia.

Työni opinnäytteen toiminnallisen osuuden *TABU La Rasa – taiteellinen dokumenttiesitys mielenterveydestä* kanssa lähti siitä olettamuksesta, että löytäisin jotain aivan muuta. Paljastaisin suuren salaliittoteorian mielenterveydestä. Nostaisin esiin teemat, joita valtamediassa ei näy, ja se olisi mahdollisimman objektiivinen näkemys aiheesta. Lähtökohtaisesti en voi sietää sitä, millaiseksi media on tänä päivänä mennyt. En lue lehtiä niiden sensaatio- ja kohuhakuisuuden vuoksi. Ihmisten huomio menee aivan väärin asioihin sen sijaan, että keskittyttäisiin olennaisuuksiin. Hyvänä esimerkkinä toimii sosiaalisessa mediassa tätä opinnäytetyötä kirjoittaessani pyörinyt kohu peruskoulujen sukupuolitaso-arvoisesta opetussuunnitelmasta. Ihmiset raivoistuivat nettiartikkeleiden otsikoiden perusteella lukematta itse sisältöä, ja aiheesta tuli väärinkäsityksiä, koska ihmiset perustivat tietonsa pelkästään uutisotsikoihin tai vain yhteen uutisartikkeliin.

Mitä enemmän keräsin käsikirjoitusmateriaalia, tein haastatteluja ja pohdin esityksen dramaturgiaa, huomasin, kuinka naiivi olin ollut. Ajattelin, että esimerkiksi kuuluisa dokumenttielokuvien tekijä Lasse Naukkarinen olisi toiminut edellä mainituin tavoin - objektiivisesti tutkien ja tuoden jotain uutta esiin. Todellisuudessa hänen dokumenttinsa perustuivat assosiaatioihin ja omiin mielenkiinnon kohteisiin ja subjektiiviseen kokemukseen todellisuudesta (Aaltonen 2014, 62.) Tämän ymmärtäminen toi minulle helpotusta käsikirjoitusprosessiin, mutta myös samalla haasteita. Helpotuin, että voin ottaa esitykseen juuri ne palaset, jotka minua kiinnostavat. Saisin nostaa esiin ne asiat, jotka tukevat minun ajatusmaailmaani aiheesta. Minun työni dokumenttitaiteilijana olisi merkityksellinen, tärkeä ja sillä olisi poliittinen sanoma, johon dokumentit yleensä pyrkivät.

Merkittävimminä kirjallisuuslähteinä käytän Jouko Aaltosen tutkimusta dokumenttien tekoprosessista *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi* (2006), Janne Junttilan pro gradu –tutkielmaa *Dokumentaarinen teatteri 2000-luvulla* (2010) ja Barry Hampen kirjaa *Making documentary films and videos* (2007).

Työni aluksi käyn läpi dokumenttiteatterille tyypillisiä piirteitä ja määrittelen, mitä tarkoitan taiteellisella dokumenttiesityksellä tässä opinnäytetyössä. Tämän jälkeen esittelen dokumenttiprojektini ja reflektoin projektin käsikirjoitusprosessia. Loppupäätelmissä arvioin määritelmäni kautta, onko tekemäni käsikirjoitus dokumenttiteatteria, ja pohdin, millaisia tulevaisuuden kuvia dokumenttiteatterilla voisi Suomessa olla. Haluan, että tästä opinnäytetyöstä on myös hyötyä muille. Suomessa on vähän kirjallisuutta dokumenttiteatterin työskentelytavoista. Toivon, että tämän opinnäytetyön avulla dokumenttiteatterista kiinnostuneet saavat työkaluja omien esitysten käsikirjoittamiseen.

## 2 Dokumenttiteatterin piirteitä

Tässä luvussa esittelen sellaisia dokumenttiteatterin piirteitä, jotka ovat merkityksellisiä käsikirjoitusprosessini kannalta. dokumenttiteatteria. Aivan aluksi käsittelen dokumenttiteatterin suhdetta totuuteen ja todellisuuden esittämiseen sekä autenttisuuteen. Lisäksi pohdin mitä yhtäläisyyksiä dokumenttiteatterilla on devising-työtapojen kanssa ja miten ne eroavat toisistaan todellisuuden esittämisen eettisessä vaatimuksessaan. Tämän jälkeen esittelen taiteellisen dokumenttiteatterin piirteitä ja tuon esiin dokumenttiteatterin yhteiskunnallisuuden ja poliittisuuden. Sivuan dokumenttiteatterin käsikirjoittamisen dramaturgiaa esittelemällä vastakkainasettelun dialektiikkaa sekä aristoteelisen jännitteen purkautumista.

### 2.1 Esitys, ”totuus” ja todellisuus

Dokumentti on jatkuvasti vuorovaikutuksessa todellisuuden kanssa. Mielestäni on tärkeää kysyä, miten esitys määrittelee todellisuutta. Todellisuuteen sisältyvät objektiivisuuden ja subjektiivisuuden eroavaisuudet. Susanna Kuparinen argumentoi, että Janne Junttilan mielestä faktan ja fiktion raja on huolestuttavan häilyvä. Katsojan pitäisi ymmärtää esitettävästä tekstistä ero subjektiivisuuden ja objektiivisuuden välillä. Kuparinen puolestaan itse kiteyttää, että todellisuuden objektiivinen näyttäminen on mahdotonta. Todellisuus hänen mielestään perustuu tarinoihin ja siihen, kuka niitä puhuu ja kenelle. Todellisuuteen vaikuttaa esimerkiksi media. (Kuparinen 2013, 59–60). Mielestäni molemmat kiteyttävät hyvin todellisuuden problematiikan ja sen määrittelemisen. Näin käsikirjoittajana todellisuus muodostuu sen mukaan, miten minä koen sen. Käsikirjoittajana minun on kuitenkin tärkeää muistaa, että en väritä käsikirjoitusmateriaaleja. Faktat ovat dokumenttiteatterin kulmakivi, johon kaikki perustuu. Kuparinen listaa, että todellisuus perustuu dokumenttiteatterissa heikoille ja kriittisille äänille (Kuparinen 2013, 64, 66). Kriittisellä ja hälyäänellä hän tarkoittaa sitä, että pyritään nostamaan median ja lehdistön valtavirrasta poikkeava toinen näkökulma esiin.



## 2.2 Autenttisuus

Paljon kuulee puhuttavan dokumenttiteatterin autenttisuudesta. Voiko dokumenttiteatteri olla autenttista, ja mitä autenttisuudella tarkoitetaan? Ja vaikuttaako runsaan materiaalin valitseminen ja karsiminen dokumentin autenttisuuteen?

Junttila argumentoi, että australialaisen Michael Andersonin mielestä autenttisuus-käsitteen kanssa saattaa joutua hankaluuksiin. Hänen mielestään mahdollisimman tarkka todellisuuden toisintaminen teatterin lavalla vie sivupoluille faktan kanssa. Hänen mielestään dokumenttiteatterin pitäisi synnyttää katsojissa luottamusta siihen, että esitettävä teos pohjautuu todelliseen todellisuuteen. (Junttila 2010,31.) Hänen mielestään ei ole tärkeää ilmentää dokumenttia teatterin lavalla siten, miten se on todellisuudessa esiintynyt. Se pitäisi esittää teatterin lavalla luotettavasti ilman, että dokumentin asia vääristyy. Minä voisin allekirjoittaa Michael Andersonin väitteen. Vaikka kuinka yrittäisimme luoda autenttista totuutta todellisuudesta, on siinä tekijän subjektiivinen näkemys aina mukana. Subjektiivinen näkemys tulee jo siitä, millaisia valintoja käsikirjoittaja tekee sekä käsikirjoitusmateriaalin keräämisessä että käsikirjoitusvaiheessa; siitä mitkä materiaaliäännet hän vaimentaa karsimalla pois ja mitä hän voimistaa.

## 2.3 Dokumenttiteatteri, devising ja todellisuuden esittämisen etiikka

Miten dokumenttiteatteri eroaa tämän päivän ryhmälähtöisestä työskentelystä ja devising-tekniikoista, joissa pyritään tuomaan yksilön ääni esiin ja esityskäsikirjoitusta lähdetään rakentamaan yksilön näkökulmasta? Onko siis mahdollista, että devising ja yhteisöteatteri on uusi soveltuneempi muoto tämän päivän dokumenttiteatterista. Junttilan mielestä dokumenttiteatterilla on kosketusta yhteisöteatteriin, mutta se ei ole sitä (Junttila 2010, 15).

Olen miettinyt, että kyseessä on näkökulmaero ryhmälähtöisessä työskentelyssä ja dokumenttiteatterissa siihen, minkälainen etiikka todellisuuden esittämisessä on. Vaikka molemmissa käytetään samoja työskentelymenetelmiä, dokumenttiteatteri pyrkii vielä tarkemmin muodostamaan autenttisen kokemusmaailman esityksen tekijöidensä näkökulmasta. Ryhmälähtöisessä työskentelyssä kiinnostutaan enemmän yhteisön tarinoista ja syy-seuraussuhteista, kun taas dokumenttiteatterissa todellisuuden ilmentämisestä (Junttila 2010, 16).

Kokemukseni mukaan dokumenttiteatterissa ei voi esityksen materiaalin kanssa leikitellä ja pilkkoa sitä niin vapaasti kuin devising–työskentelyssä. Devising–työskentelyssä leikataan käsikirjoitusmateriaalia sen mukaan, mikä toimii ja mikä ei. Esitysmateriaalia muokataan esiintyjän suuhun sopivaksi välittämättä tekstin sävymuutoksista. Esimerkiksi haastattelusta litteroitua monologia voidaan lyhentää vain muutaman lauseen repliikiksi. Kunhan sen ajatus tulee esiin. Dokumenttiteatterissa kaiken keskiössä on teksti. Esimerkiksi edellä mainitussa haastattelumateriaalin pituus saattaa ilmentää todellisuudesta jotain merkittävää ja siksi sitä ei leikellä.

Pieta Koskenniemi korostaa ryhmälähtöisen esityksen lähtökohtaisen kysymyksen olevan ”kenen todellisuus” ja ”kenen tekemä”. Yhteisöteatterin ja ryhmälähtöisen työskentelyn ideologiana on se, että yksittäinen henkilö saa äänensä kuuluviin tässä yhteiskunnassa (Koskenniemi 2007, 20). Tässä tapauksessa ryhmälähtöisen esityksen näkökulma ja todellisuus on vielä enemmän kiinni yksilöiden kokemusmaailmassa ja tarpeessa tulla kuulluksi siinä sosiaalisessa asemassa ja yhteiskunnallisessa tilanteessa. Hampe argumentoikin, ettei pelkkä ihmisen haastattelu riitä totuuden kertomiseksi. Esimerkiksi haastatteleamalla poliitikkoa haastattelija saa tietoa vain haastateltavan näkökulmasta ja hänen yhteiskunnallisesta roolistaan, mutta se ei riitä todellisuuden kuvaamiseksi. (Hampe 2007, 12.)

Ehkä kyseessä on myös omaan kokemukseen nojaten se, että dokumenttiteatterin tai dokumenttielokuvien materiaalin keräämismuotoja voidaan soveltaa hyvin monenlaisten esitysten tekemiseen. Dokumenttiteatterin piirteitä löytyy devising–menetelmällä tehdyistä esityksistä, ja devising tekniikoita voidaan käyttää dokumenttiteatterin tekemiseen.

## 2.4 Taiteellinen dokumenttiteatteri ja dokumenttiteatterin ”äänet”

Janne Junttilan mukaan dokumenttiteatterin historia ja syntytarina liittyy politiikkaan ja lehdistöön. Venäjällä vuonna 1917 oli käynnissä vallankumous ja dokumenttiteatteria käytettiin tiedotusvälineenä. Kumouksen tehnyt hallintoelin tarvitsi kansan puolelleen, mutta tavallinen työväki ei osannut lukea. Uutiset sisälsivät usein propagandaa, jota hallitus halusi kansalle jakaa. Näyttelijöiden tehtäväksi tuli tehdä uutisista torppareille esityksiä, joita Junttila kutsuu termillä ”living newspaper”, joka tarkoittaa elävää sanomalehteä. Esitysten muoto tuli sanomalehtien rakenteista. Niiden pääkirjoituksista tehtiin monologeja, uutisista rakennettiin draamallisia kohtauksia ja kevyemmät materiaalit, kuten

sarjakuvat, tehtiin komediallisesti. Junttilan mukaan tämän tyylistä teatteria tehtiin myös ympäri maailmaa, kuten esimerkiksi Yhdysvalloissa, Isossa-Britanniassa ja Afrikassa. (Junttila 2010, 9–10.)

Tämä edellä kerrottu tieto on mielenkiintoista pohdittaessa faktan ja fiktion rajapintoja dokumenttiteatterissa. Lähtökohtana esityksessä oli sanomalehden teksti, joka ei nojaa minkäänlaiselle fiktion kertomiselle. Sanomalehtiteksti hajotettiin dialogiksi, ja esitystapa saattoi olla esimerkiksi komediallinen. Kyseessä oli työtap, jossa teksti oli faktapitoista, mutta sitä väritettiin erilaisilla draamallisilla keinoilla. Tällöin itse esityksessä nähtävä kohta ei voinut koskaan olla täydellistä todellisuuden mallintamista vaan itse aiheen esiintuomista tietyssä valossa.

Janne Junttila määrittelee tällaisen dokumenttiteatterin muodon kirjassaan *taiteelliseksi dokumenttiteatteriksi*. Dokumenttiteatteri perustuu tekijänsä subjektiiviseen kokemukseen todellisuudesta. Taiteellisessa dokumenttiteatterissa esitysmuoto on vapaampi kuin muissa dokumenttiteatterin lajeissa. Sen esitystyyli on runollinen ja sen tyylille on tärkeämpää nostaa aiheen teemat esiin todellisuuden toisintamisen sijasta. Taiteellisessa dokumenttiteatterissa käsikirjoituksen fokuksena on tutkiva journalismi. (Junttila 2012, 255–256.)

Kuinka paljon fiktion keinoja voi käyttää faktan esittämisessä? Mikä on minun roolini tekijänä? Olenko taiteilija vai toimittaja, joka toiminnallisesti yrittää tehdä havainnolliseksi yleisölleen millaista todellisuus on? Dokumenttielokuvat ja taiteellinen dokumenttiteatteri kohtaavat todellisuuden esittämistyyleillään. Aaltosen mukaan dokumenttielokuvissa on ”ääniä”, joiden mukaan elokuvan tekijä esittää oman näkemyksensä aiheesta. Hänen mukaansa dokumenttielokuva perustuu sosiaalishistorialliseen maailmaan sijoittuvaan väitteeseen. (Aaltonen 2006, 94–95). Mielestäni näitä ”ääniä” pystyy yhdistämään taiteellisen dokumenttiteatterin esittämiseen. Aaltonen kertoo Carl R. Plantingan määrittelevän ”äänen” tekijän tavaksi välittää aiheen informaation tietystä näkökulmasta. Näitä ääniä on Plantinganin teorian mukaan kolme:

- **Formaalinen ääni** painottaa teoksen argumentointia ja aiheen kommentointia eri keinoin suoraan yleisölle. Argumentit ovat sellaisia, joita elokuvassa perustellaan ja tarkoituksena on jakaa aiheesta informaatiota ikään kuin todisteina todellisuudesta.
- **Avoin ääni** keskittyy aiheen havainnolliseksi tekemiseen. Se on ikään kuin tutkimusmatka aiheeseen ilman selityksiä ja pyrkii siihen, ettei se tekisi minkäänlaisia syy-seurauspäätelmiä.

- **Poeettinen ääni** on abstraktimpi esittämisen näkökulma. Se on performatiivisempi ja siinä keskeisintä on esittäminen. Tekstimateriaali toimii impulssina ja katsojille on tarkoitus luoda muistoja ja tunnereaktioita aiheesta. (Aaltonen 2006, 94.)

Käsikirjoittajana minua kiinnostaa näistä äänistä eniten poeettinen ääni ja sitä olen käyttänyt myös omassa käsikirjoituksessani. En ole käsikirjoittajana kiinnostunut syy-seuraussuhteista. Enkä myöskään halua argumentoida käsikirjoituksessa mitään. Haluan käsikirjoituksella ilmentää maailmaa sellaisena kuin se on, kuitenkin taiteellisia ilmaisukeinoja käyttäen.

## 2.5 Dokumenttiteatterin yhteiskunnallisuus ja dramaturgia

### 2.5.1 Vastakkainasettelun dialektiikka

1960-luvulla teatteri eli murrosvaihetta Euroopassa esimerkiksi Lontoossa. Silloin suurimmat tyyllilajit kuten runolliset draamat, kevyt hoviteatteri ja kaupalliset amerikkalaiset musikaalit alkoivat menettää alan ammattilaisten kiinnostuksen. He alkoivat kehittää teatterityylilajeja erilaisia kokeilua kanssa, joissa esimerkiksi kuvailtiin, miten hölmöä elämä välillä oli ja joissa kritisoitiin esimerkiksi yhteiskuntaa. Ideologiana oli tehdä teatteri entistä demokraattisemmin ja luonnehtia enemmän sen aikakauden elämää.

1960-luvulla impulssi tehdä esityksiä lähti esiintyjän omasta tarpeesta kritisoida yhteiskuntaa. Lontoossa ja sen maaseuduilla tällaista teatteria nimettiin yleisölle agit-propiksi. Agit-prop tuli termeistä agitointi ja propaganda. Agit-prop termi viittasi Neuvostoliittolaiseen propagandateatteriin, jota tuki Neuvostoliiton propagandaministeriö. Sen tarkoituksena oli levittää tietoutta kommunismista ja saada tukea Neuvostoliiton johtajille. Agit-prop esityksiä esittivät usein harrastajanäyttelijät. Esityksiä esitettiin julkisilla paikoilla kuten kaduilla ja tehtailla. (Junttila 2010, 9–10.)

1960-luvulla propaganda oli vahvassa osassa sanelemassa dokumenttiteatterin todellisuutta. Se oli poliittisen vallankäytön väline. Mutta miten teatterin politiikka toimii tänä päivänä? Susanna Kugarisen mukaan tämän päivän poliittinen teatteri käsittelee ja ottaa kantaa siihen, miltä maailma näyttää. Se käyttää ristiriitoja ja vastakkainasetteluja esitysestetiikassaan. (Kugarinen 2010, 193.)

Omaa käsikirjailijuuttani peilaten tämä havainto on tärkeä, jos haluan tehdä poliittista tai pikemminkin yhteiskunnallista teatteria. Minun pitää ottaa mahdollisimman laaja-alainen katse aiheeseen. Jotta voisin luoda ristiriitoja ja vastakkainasetteluja, täytyy minun ymmärtää myös toinen puoli aiheesta. Jotta saisin nostettua tärkeitä asioita dokumentaarisista teksteistä esille, täytyy minun laittaa ne käsikirjoitusvaiheessa kommunikoimaan keskenään. Lasse Naukkarinen Aaltosen mukaan puhui paljon ristiriitojen luomisesta teoksiin, joita hän kutsui vastakohtaisuuksien dialektiikaksi (Aaltonen 2014, 94). Esimerkiksi omassa TABU La Rasa -käsikirjoituksessani nostan huolestuttavia huomioita median tiedottamisesta laittamalla samaan kohtaukseen eri mediatalojen uutisotsikoita.

### 2.5.2 Piscatorin teatteri

Iso-Britannia oli vaikuttava tekijä 1960-luvun teatterikentän uudistajana, mutta dokumenttiesitykset vaikuttivat myös Keski-Euroopassa Saksassa. Junttilan mukaan Erwin Piscatoria pidetään tärkeimpänä poliittisen teatterin eteenpäin viejänä. Hänen dokumenttaarisia ohjauksia nähtiin Saksassa kahdella aikakaudella. Niitä oli 1920–1930-luvulla ja 1960-luvulla. Hänen tyylilajinsa oli kertovaa ja opettavaista, ja Bertolt Brecht kutsui sitä ”poleemiseksi” ideana, että se oli päinvastaista kuin aristoteelinen jännitteinen näytelmä. Tuota teatterimuotoa alettiin kutsua ”eeppiseksi teatteriksi”, jota Brecht alkoi jalostaa eteenpäin, ja tänäkin päivänä Brehtiä pidetään ”eeppisen teatterin” luoja. Piscator itse puhui omista esityksistään ”dokumentaarisena teatterina”. (Junttila 2010, 14.)

Junttilan mukaan Piscatorin ideana oli herättää ajatuksia yleisössä ja kiinnittää huomiota yhteiskunnallisiin epäkohtiin, ja hän käytti olemassa olevia dokumentteja käsikirjoituksena. Hän käytti esityksissään paljon teknologiaa, jotta voisi tehdä esityksestä orgaanisen. Hänen mielestään katsoja ei ollut passiivinen vaan aktiivinen, ajatteleva kansalainen. (Junttila 2012, 63–64.) Piscatorilla oli vankka ajatus siitä, että hänen esitystensä pitäisi olla täynnä todellisuutta. (Junttila 2012, 65).

Mielestäni Piscatorin ajatuksissa tullaan esityskäsikirjoituksen luotettavuuteen. Hänen mielestään käsikirjoitus pitää vallassa ohjaajan visiota. Piscator esitti eri näkökulmia ja ongelmakohtia ristiriitojen avulla. Esimerkiksi hänen ohjaamansa natsiaiheisen dokumenttiteatteritrilogian viimeisessä osassa, Weissin *Die Ermittlung* (1965), hän esitti Auschwitz-oikeudenkäyntien natsirikollisten ja todistajien lausunnot rinnakkain. (Junttila

2012, 66–67.) Näin niiden välinen ymmärryksen ja ymmärtämättömyyden kuilu nousi esiin ilman, että siinä syyteltiin ketään.

### 2.5.3 Aristoteelisen jännitteen purkautuminen

Minua kiinnostaa käsikirjoittajana Piscatorin idea siitä, ettei esitys ole aristoteelisesti jännitteinen. Dokumenttiteatteri kohtaa mielestäni vahvasti tämän päivän aihelähtöisen teatterin tekemisen dramaturgian ja erityisesti pohdintaa siitä, kun yritetään saada käsiteltävä todellisuus ja aihe esille fiktiivisen tarinan sijaan.

Lehmannin mukaan nykyteatterissa draamallisuuden tilan hierarkiat väistyvät ja samalla hajoaa subjekti-minän (esim. roolihahmon) hallinnoima tila. Juonen jatkuvuus voidaan rikkoa, mutta teemat jäsentävät näyttämöllisen montaasin logiikkaa. Epäyhtenäisten näyttämötilojen esiintymiskeskukset tulevat käyttöön dramaturgisen fokuksen (katsojien huomio) vaihtumisen myötä. Näyttämöllisen montaasin havainnoiminen johtaa Lehmannin mukaan elokuvaleikkausta muistuttavaan havainnointiin. Järjestämisperiaate on tyyppillinen maalaustaiteelle. Klassisten maalausten ”katseohjaus” toimii myös näyttämöllä esiintyjien huomion siirrossa. (Lehmann 1999, 280.) Pieta Koskenniemi puhuu puolestaan aihelähtöisen esityksen rakenteesta, jonka tarkoitus on nostaa haluttu aihe esille ja kiinnittää katsojan huomio siihen. Tämä kyseinen rakenne vaikuttaa tapaan, jolla valintoja tehdään materiaalin suhteen itse käsikirjoitusvaiheessa ja esitysvaiheessa. (Koskenniemi 2007, 79.) Näitä samoja valintoja tehdään myös dokumenttiteatterissa. Vaikutetaan siihen, mitä nousee esille ja mitä jää piiloon. Minusta on myös toisaalta helpottavaa lähdemateriaaleja lukiessa, että dokumenttiteatterin tekeminen on enemmän todellisuuden ja valintojen tekemistä minun kokemusmaailmani perusteella. Valinnat tuntuvat koskettavan enemmän sitä mitä haluan esityksessä näyttää sen sijaan, että mustamalaisin kyseisestä aiheesta jonkun näkökulman. Enemmän minun inspiroivien materiaalien kanssa työskennellessäni on kiinnitettävä huomiota siihen, miten nostan inspiroivat materiaalit mahdollisimman moniäänisesti esiin.

Janne Junttilan mukaan dokumenttiteatteri pyrkii mahdollisimman moniääniseen aiheen käsittelyyn (Junttila 2010, 40). Jos aihetta tarkastelisi vain yhdestä näkökulmasta esimerkiksi haastatteleamalla vain yhtä ihmisryhmää, saattaisi dokumentista tulla mustavalkoinen ja annettaisiin subjektiivinen kuva aiheesta. Kun dokumenttia varten kuullaan mo-

nia eri mielipiteitä ja kokemuksia, tulee esityksestä enemmän objektiivinen (moniääninen) ja silloin on paljon totuudenmukaisempaa esittää asia siten, millaisena se ilmenee tässä yhteiskunnassa.

## 2.6 Barry Hampen dokumenttiesitystä määrittävät piirteet

Tässä luvussa tarkastelen ja määrittelen dokumenttiteatteria dokumentaristin ja dokumenttielokuvien tekemistä opettavan Barry Hampen mukaan. Mielestäni hänen määritelmänsä dokumenttielokuvasta käyvät yksiin dokumenttiteatterin kanssa. Hampe argumentoi sellaista ajatusta vastaan, että kaikki teokset, jotka sisältävät vain puhdasta esitettyä faktaa aiheesta, ovat dokumentteja. Sen sijaan Hampe jakaa dokumenttielokuvan kolmeen osaan pitäen tärkeänä teoksen vuorovaikutussuhdetta, totuuden kertomista ja sitä, että teos argumentoi visuaalisesti käsiteltävästä aiheesta. (Hampe 2007, 10–13.)

Ensiksikin vuorovaikutuksella Hampe tarkoittaa sitä, että tekijä on vuorovaikutuksessa yleisönsä kanssa teoksellaan. On mahdollista, että faktapitoinen esitys voi olla elämänkerta tai journalistinen raportti, mutta Hampen mielestä silloin mennään jossain kohtaa pieleen. (Hampe 2007, 10.) Mielestäni Hampe yrittää sanoa, että dokumentin pitää jollakin tasolla vaikuttaa yleisöön. Oli kyseessä sitten emotionaalinen tai ajatuksia käännättävä teos, tärkeää on, että katsoja poistuu katsomosta teoksen nähtyään jonkinlaisten ajatusten kanssa. Teatterihistoriassa minulle on opetettu, että antiikin teatterista lähtien katsojiin on pyritty vaikuttamaan. Minusta dokumenttiteatteri kulkee näissä jalanjäljissä.

Toisekseen Hampe ilmaisee, että dokumenttiesityksen pitäisi kertoa totuus. Hän jakaa totuuden kolmeen ideaan, joista edes yhden täytyisi toteutua laadukkaana dokumentin luomiseksi:

1. What it presents is true, in the sense that its truth is documented and can be verified.
2. The documentary itself is a quest for the truth, and it honestly presents its findings as evidence for the viewer to evaluate.
3. It purports to show events or behavior as they happen, and therefore shows an accurate and honest analog of the events of behavior that occurred. (Hampe 2007, 10.)

Kolmanneksi dokumentin on tarkoitus tehdä visuaalinen argumentti esitetystä aiheesta (Hampe 2007, 13). Visuaalisuudella Hampe tarkoittaaakin elokuvan tekemistä. Mutta näkökulmat ovat yhtenevät, tekee sitten dokumenttielokuvaa tai -teatteria. Dokumenttiesityksen yksi päätehtävistä on tuoda käsiteltävästä aiheesta sellaisia näkökulmia esiin, joita katsoja ei ole aikaisemmin ymmärtänyt tai joihin hän ei ole kiinnittänyt huomiota.

### 3 Ideasta ja sen kehystämisestä

#### 3.1 TABU La Rasa -taiteellinen dokumenttiesitys mielenterveydestä ja sen käsikirjoittaminen

Lähtölaukaus kyseisen esityksen käsikirjoittamiselle syntyi keväällä 2016, kun tutkin todellisuuden ja todellisuuden esittämisen rajapintoja. Opettajien ja kollegoiden kanssa käydyissä keskusteluissa huomasin aina pohtivani, mitä esitettyä asiaa voi pitää luotettavana ja mitä ei. Aloin lukea iltalukemiseksi dokumenttikirjallisuutta. Olin ostanut tuota ennen Janne Junntilan kirjan *Dokumentti teatterin uusi aalto* ja vasta nyt päädyin lukemaan sitä. Muistan uppoutuneeni teokseen ja se tuntui vetoavan minuun. Eniten minua kiinnostivat kirjassa tämän päivän dokumenttiteatterin esikuvat, heidän työnsä ja se, miten he esittivät todellisuutta teatterin lavalla. Näistä esimerkeistä inspiroituneena minun olisi pakko tehdä dokumenttiesitys. Mutta mitä ja miksi?

Näihin aikoihin minua ärsytti Facebookin lähes päivittäinen mielenterveysteema. Monet Facebook-kirjoittajat halusivat kertoa omista kokemuksista mielenterveyteen liittyvissä asioissa. Olin opiskellut ennen teatteri-ilmaisuohjaajan opintoja yliopistolla psykologiaa ja muistin, että jossain kohtaa vielä haaveilin siitä, että voisin yhdistää mielenterveys- ja kulttuurityön. Minulla valkeni. Haluaisin tutkia, miksi ihmiset nykyään tulevat niin helposti kaapista ulos oman mielenterveytensä kanssa.

Otin yhteyttä Suomen Mielenterveysseura ry:hyn ja pidin heidän kulttuurikoordinaattorinsa kanssa palaverin aiheesta. Hän kertoi nuorista, jotka tuntuivat kärsivän mielenterveysongelmista ilman, että heitä oli välttämättä diagnosoitu tai että heidän ongelmansa toteuttavat kaikkia häiriöluokituksen määritelmiä. Aloin entistä enemmän kiinnostua siitä, millaisia vaikutuksia itse perheeseen on, kun joku perheenjäsenistä sairastuu mielenterveyden häiriöön. Siitä sain lopulta punaisen langan apurahahakemuksiini. Tämä esitys keskittyisi perheyhteisöön ja mielenterveysongelmiin.

Esitys toteutetaan apurahatyöskentelynä keväällä 2017. Esitys on noin tunnin mittainen monologiesitys, jonka toteutan itsenäisesti, ja siihen sisältyy esityksen jälkeinen puolen tunnin keskustelutilaisuus tekijän ja yleisön kanssa. Työhön kuuluu käsikirjoittaminen, ohjaaminen ja esiintyminen. Esityksessä käytetään nykyteatterille ominaista kehollista ilmaisua ja käytetään erilaisia ääninauhoitteita ja videomateriaalia. Kyseessä ei ole perinteinen tekstilähtöinen esitys. Esitystä esitetään FinFami ry:n ja Suomen Mielenterveysseura ry:n kuntoutuskeskuksissa. Lisäksi esitys vierailee mahdollisesti toukokuussa



järjestettävässä Suomen Mielenterveysseura ry:n Mental Health Art Week –tapahtumassa Helsingissä.

### 3.2 Idea ja tiivistelmä

Muistan vielä elävästi hetken, jolloin Junttilan kirjaa lukiessani mietin haluavani itsekin tehdä dokumenttiesityksen.

Hampen mielestä ideaan ja konseptiin menee paljon aikaa. Ympäröivässä maailmassa on asia, joka häiritsee, ja antaa niin monta ärsykeimpulssia, että dokumentintekijä päättää tehdä siitä dokumentin. (Hampe 2007, 47.) Näin vain kävi minullekin Facebookia päivittäin selailllessani: turhauduin, kun en voinut ymmärtää sitä, miten hysteerisesti ihmiset jakavat päivityksiään. Tämä alkuidea saa omasta puolestani versota ja levitä suuntaan kuin suuntaan, ja se aivan varmasti kehittyy eteenpäin ajatuksia kypsytellessä.

Hampe listaa olennaisia kysymyksiä dokumentin tekemisestä ja mielestäni lähtökohdat dokumenttiesityksen käsikirjoittamiseen ovat lähestulkoon samat kuin fiktiivisen näytelmän tekemisessä: Miksi minä haluan tehdä tämän esityksen? Mitä minä haluan näyttää? Mitä minun pitää näyttää? (Hampe 2007, 49.) Voisin sanoa, että suurin syy esityksen tekemiselle on yksinkertaisesti ”pakko” – tarve tehdä juuri tämä esitys. Minulla on tarve näyttää, millainen käsitys mielenterveydestä yhteiskunnassamme tällä hetkellä on.

Tehdessäni esitystä mielenterveysongelmista pitäisi minun tietenkin haastatella mielenterveysongelmista kärsiviä ihmisiä. Jos tekisin yhteisöteatteria, tekisin todennäköisesti esityksen suurimmaksi osaksi mielenterveysongelmaisten kokemuspohjalta ja näkökulmasta. Nyt, kun teen dokumenttiteatteria, etsin haastateltavaksi mielenterveyskuntoutujia, paikallisen alueen järjestöjen kuntouttajia ja mahdollisesti myös kunnan päättäjiä, jotka tekevät työtä mielenterveyshoidon parissa. Dokumenttiteatterissa asetan haastattelumateriaalit dialogiin keskenään esittääkseni todellisuutta.

Siksi onkin tärkeää aloittaa kiteyttämällä ja kirkastamalla oman esityksen lähtökohdat. Hampe kertoo, kuinka Sol Worth laittaa omat opiskelijansa aloittamaan esityskirjoitusprosessin kirjoittamalla heillä sadan sanan mittaisen tiivistelmän, jossa opiskelija kertoo, miksi haluaa tehdä esityksen (Hampe 2007, 51). Tässä on oma tiivistelmäni: *Halusin tehdä dokumentin...*

*... mielenterveyden häiriöistä ja siitä, millaisia vaikutuksia perheenjäsenen sairastumisella on. Haluan tutkia, millaisia yhteiskunnallisia vaikutuksia yksilön sairastumisella on,*

*ja millaisia tukiverkostoja on saatavilla, kun ihminen kohtaa kriisin. En usko siihen, että tämänhetkinen kilpailuyhteiskunta pystyy tarjoamaan yksilölle ja hänen perheelleen sitä apua, jota ihminen tarvitsee mielenterveydellisten ongelmiansa kanssa. Uskon, että Facebookissa tapahtuvat mielenterveydelliset kaapista ulostulot ovat julkisia avunpyyntöjä, kun yhteiskunta ei vastaa avuntarpeeseen. Tutkin tässä esityksessä yksilön ja perheen omia kokemuksia, kunnan kykyä vastata tarpeisiin, yhteiskunnallisia vaikutuksia, ja sitä, miten media nostaa aiheita esiin.*

Tiivistelmän työstäminen sai ajatukseni kirkastumaan ja ohjautumaan idean äärelle. Tästä näkökulmasta käsin oli helppo lähteä pohtimaan, mitä materiaalia haluaisin kerätä ja millä tavalla – materiaalinkeräysmenetelmät esitän myöhemmin. Ennen kaikkea koin tiivistelmän tekemisen hyödylliseksi sen vuoksi, että pystyin jokaisessa työskentelyvaiheessa palaamaan siihen. Esityksen käsikirjoittamisessa on tärkeää kuljettaa punaista lankaa koko prosessin alusta loppuun asti. On muistettava, mikä on se peruskivi, jonka päälle alan rakentaa esityksen dramaturgiaa. Hampen mielestä tiivistelmässä on tärkeintä nähdä, mitä kukin henkilökohtaisesti asiastaan ajattelee ja mistä aiheesta esitys tulee kertomaan. Hampe haluaa kuitenkin huomauttaa, että tiivistelmä on vain tekijää itseään varten, ja että se on ensimmäinen impulssi, jonka pohjalta voi lähteä keräämään materiaalia. Virallinen esitelmä esityksestä tulee tehdä erikseen. (Hampe 2007, 52.)

### 3.3 Punainen lanka

Aloittaessani rakentamaan esitystä *TABU La Rasa*, mietin, millä tavalla löytäisin esityksen punaisen langan. Vaikka esitys olisi aihelähtöinen, pitäisi sen silti mennä johonkin suuntaan. Aiheen ja konseptin pyörittely kulki käsi kädessä esityksen dramaturgian suunnittelun kanssa. Koska olin noviisi dokumenttiteatterin käsikirjoittamisessa, otin suoraan käyttöni Janne Junttilan ehdotuksen siitä, miten dokumenttiteatteriesitystä kannattaisi lähteä rakentamaan: Junttilan mukaan keskiössä on aina pienyhteisö, tapahtuma, teema tai näiden kolmen yhdistelmä. Esityksen punainen lanka on se, että yhteisö kohtaa kriisin, jonka kuvaamiseen esitys keskittyy. Jos esityksessä käsitellään yksilötasoa mittavampia teemoja, kuten esimerkiksi ilmastonmuutosta, saattaa esityksen idea kadota. On siis mietittävä, kuka tai ketkä voisivat edustaa valittua teemaa. Esitys tulee laskea ihmisen kokoiseen todellisuuteen ja yhteisöön, joka on sekä tekijälle että katsojalle mielenkiintoinen. (Junttila 2012, 328–329.)

Minä olin valinnut aiheeksi mielenterveyden häiriöt. Se on melkoisen laaja aihe. Minun pitäisi siis ankkuroida se johonkin. Pohdin monia eri yhteisö- ja kriisivaihtoehtoja, muiden muassa kouluammuskelut, mielenterveyssairaalat tai kuntoutuskeskukset. Näin jälkeensä ajateltuna minun olisi ollut syytä tarttua kouluammuskeluihin. Isossa-Britanniassa dokumenttiteatteria tehdään suhteellisen tuoreista tilanteista, jolloin se löytää paikkansa ja yleisönsä teattereissa. Itse jätin hyvän aiheen taakseni, sillä epäilin, olisinko näin aloittelijana valmis ottamaan niin valtavaa asiaa käsittelyyn. Lopulta palaset alkoivat loksahdella paikoilleen: Puhuin vanhemmilleni ystävästani, joka kärsi pahasti mielenterveyden ongelmista, mutta ei voinut kertoa siitä konservatiivisille vanhemmilleen, sillä he eivät olisi osanneet suhtautua asiaan. Pyörittelin ystäväni ongelmaa päässäni, kunnes siitä alkoikin muotoutua projektini aihio. Mitä, jos minun ”ihmisen kokoinen todellisuuteni” olisikin perhe, jonka jäsenistä joku sairastuisi mielenterveyden häiriöön? Siinä olisi samassa paketissa yksilön näkökulma (sairastunut perheenjäsen) ja pienyhteisön näkökulma (perhe). Yhteiskunnan näkökulman saisin mukaan, kun tutkisin perheen pahoinvoinnin vaikutuksia yhteiskuntaan.

Hampe on sitä mieltä, että dokumentin on oltava enemmän tarinankerrontaa kuin faktujen esittelyä. Tarina saa katsojan koukkuun ja herättää mielenkiinnon aiheeseen, sillä he haluavat nähdä esityksen lopputuloksen. Tärkeintä on pitää katsojat kysymysten äärellä. Jos esityksen lopputuleman arvaa etukäteen, ei esitystä jaksa seurata loppuun asti. (Hampe 2007, 50–51.) Koska käsikirjoitukseni dramaturgiassa perhe kohtaa kriisin, on melko selvää, miten tilanne päättyy aristoteelisen dramaturgian mukaan. Perhe kohtaisi kriisin, jonka he näytelmän lopussa ratkaisevat ja saavat onnellisen lopun.

Käsikirjoitukseni jakautuu kolmeen osaan: Alussa kuvataan yksilöä ja perhettä, kuinka perheen jäsen oireilee ja kuinka hänellä todetaan mielenterveyden häiriö. Perhe vaikuttaa alussa perinteiseltä suomalaiselta perheeltä, jossa on isä, äiti ja sisarusia. Olen valinnut pää- ja näkökulmahenkilöksi nuoren opiskelijamiehen, joka on muuttanut pois kotoa. Päähenkilö kertoo ja taustoittaa esityksen tarinaa oman kokemusmaailmansa pohjalta; millainen hän on, mitä hän tekee ja millaisia hänen ihmissuhteensa ovat, millainen arki hänellä on. Hänen tekstinsä on työstetty mielenterveyskuntoutujien haastatteluvastausten pohjalta. Haastatteluissa tehtyjen kirjallisten sopimuksen vuoksi en näitä kyseisiä tekstinpätkiä voi näyttää, mutta kerron niistä lisää myöhemmin. Avaan myös haastattelujen eettisyyttä tarkemmin alempana.

Toisessa osassa seurataan aikaa, jolloin päähenkilö on jo sairastunut mielenterveyden häiriöön. Tilanteita seurataan tietenkin hänen, mutta myös terapeutin näkökulmasta. Tämä osa keskittyy terapeutin ja potilaan väliseen hoitosuhteeseen, sillä terapia nousee

hoitojaksovaiheessa suureen rooliin kuntoutujan elämässä. Siinä missä päähenkilön tekstit ovat mielenterveyskuntoutujien haastatteluvastauksia, terapeutin vastaukset ovat tieteellisesti tutkittua tietoa ja tilastoja mielenterveydestä ja sen kuntoutuksesta ja perustuvat mm. psykologian oppikirjoista saatuihin tietoihin. Eräs kohtaaus käsittelee esimerkiksi ensimmäisen terapiaistunnon rakennetta ja tavoitteita:

Minulla on tapana työskennellä siten, että potilas istuu tässä tuolissa. Voisitko kertoa, mistä syystä olette nyt hakeutunut tänne poliklinikallemme? Minkälaista apua toivoisitte meiltä? Minkälainen on vointinne? (Taiminen 2016, 8.)

Seuraavassa kohtauksessa terapeutti tekee diagnoosin edellisen kohtauksen pohjalta:

--ICD-10 sisältää vain lyhyen kuvauksen kunkin mielenterveyden häiriön tyypillisistä piirteistä. DSM-IV määrittelee mielenterveyden häiriön kliinisesti merkitseväksi, behavioraaliseksi tai psykologiseksi oireyhtymäksi tai käyttäytymismuodoksi, joka ilmenee yksilössä ja johon liittyy kärsimystä tai toiminnan vajavuutta tai merkitsevästi suurentunut kuoleman, kivun tai toiminnan vajavuuden riski tai huomattava vapauden menetys. Oireyhtymä tai käyttäytymismuoto ei saa olla vain odotettavissa oleva ja kulttuurin hyväksymä reaktio tiettyyn tapahtumaan, kuten läheisen kuolemaan. Myöskään poikkeava käyttäytyminen, esimerkiksi poliittinen, uskonnollinen tai seksuaalinen, tai ristiriita ensisijaisesti yksilön ja yhteiskunnan välillä ei ole mielenterveyden häiriö, ellei poikkeavuus tai konflikti ole behavioraalinen, psykologinen tai biologinen toimintahäiriö, dysfunktio. --- (Taiminen 2016, 10.)

Kolmas eli viimeinen osa on sairaudesta parantuminen ja elämä sen jälkeen. Ääneen päästetään päähenkilön vanhemmat monologeillaan. Tärkeässä roolissa ovat myös mielenterveyskuntoutujien kokemukset akuutin sairastamisvaiheen päättymisestä. Esiin kaivetaan vielä päähenkilön sairastumisen taustatekijät, kun ensimmäisessä osassa on keskitytty enemmän pelkkiin oireisiin. Esityksessä yritetään ymmärtää, miten sairastumisen kierrettä voisi ennaltaehkäistä.

Esityksen punainen lanka on hyvin yksinkertainen (sairastumisesta parantumiseen) ja hyvin pitkälti ennustettavissa selkeän syy-seuraussuhteen vuoksi. Mikä sitten pitää katsojan kiinnostuneena esityksen loppuun asti? Miten pidän jännitteen esityksen ja katsojien välillä? Käsikirjoittaessa olin ratkaissut asian yksinkertaisesti (mikä kyllä paljastui minulle vasta materiaaleja tutkiessa): Esityksen jännite pysyy, kun en paljasta, miksi päähenkilö on sairastunut. Kerron onnellisesta elämästä, mutta johdattelen katsojia koko ajan päähenkilön murtumispistettä, sairastumista kohti. Luon käsikirjoitukseen ristiriitaa antamalla hahmolle erinomaiset lähtökohdat ja mahdollisuuden onnelliseen elämään. Katsojan on pakko ihmetellä, miten päähenkilö on voinut sairastua. Vasta lopussa annan ehdotelmia sairastumisen syistä.

### 3.4 Juoniaihio ja valinnat

Esityksen juonta valmistellessa tein oli kaksi tärkeää löytöä materiaaleista. Ensimmäinen oli se, että psykologipalveluiden kilpailutuksen vuoksi psykiatrisessa hoidossa asiakkaita diagnosoidaan väärin. Esimerkiksi ahdistuneisuushäiriötä määritellään usein masennukseksi. Tämä aiheuttaa sen, että asiakkaan ongelmat kärjistyvät väärän lääkityksen ja väärän hoidon myötä. Tästä olisi sukeutunut hyvä ja kiinnostava sivujuoni, mutta jouduin jättämään sen pois ajanpuutteen vuoksi. Tunnin mittaiseen esitykseen ei voi mahdollistaa loputtomasti yksityiskohtia näin laajasta teemasta. Toinen löytö oli, kun yhtäkkiä huomasin, kuinka iso rooli perinnöllisyydellä on mielenterveydenongelmissa. Esimerkiksi masennus useissa tapauksissa saattoi periä suoraan monta sukupolvea. Olin suorastaan järkyttynyt siitä, miten tällaiseen tietoon ei ole tartuttu. Yksilön pahoinvointi voisi olla tulevaisuudessa vältettävissä, kun pyritäisiin katkaisemaan edellisiltä sukupolvilta periytyvä pahoinvointi. Keräämistäni materiaaleista kävi ilmi, että oireilevien nuorten vanhemmilla oli myös ollut lapsuudessaan tai nuoruudessaan mielenterveyden häiriöitä. Tämä löytö oli helppo upottaa lyhyeen esitykseeni, joten se päätyikin esityksen kolmanteen osaan.

### 3.5 Kerronnan tapa

Aaltosen mukaan 1990-luvun yksi tärkeimpiä elokuvateoreetikkoja oli Bill Nichols. Hän kehitti teoreettisen moodeihin perustuvan mallin, jolla voi jäsentää ja luokitella dokumenttielokuvia. Aikaisemmin esittämäni ”äänet” kertovat vuorovaikutuksesta teoksen ja katsojien välillä. Moodi antaa kehyksen, miten teoksen aihetta käsitellään esityksessä. Moodeja on kuusi:

- **Poeettinen moodi** painottaa abstraktimpaa tapaa käsitellä elokuvan aihetta. Siinä on yleensä viipyileviä kuvauksellisia piirteitä ja paljon tekijän omia assosiaatioita.
- **Selittävä moodi** on suorassa vuorovaikutuksessa katsojaan ja yleensä kommentoi teosta ja sen aihetta.
- **Havainnoiva moodi** keskittyy dokumentista kertovan ilmiön tarkkailuun. Se pyrkii puuttumaan mahdollisimman vähän itse tapahtumiin.

- **Osallistuvassa moodissa** dokumentin tekijä ja aihe ovat enemmän vuorovaikutuksessa keskenään. Tekijä saattaa esimerkiksi haastatella henkilöä, josta tehdään dokumentin (pää)henkilö.
- **Refleksiivinen moodi** korostaa teoksen suhdetta todellisuuteen ja sitä, että se on vain todellisuuden mallintamista eikä välttämättä täysin totuudellinen.
- **Performatiivisen moodin** tärkein kulma on aiheen esittämisessä. Käsikirjoitusmateriaali on enemmänkin impulssina teokselle kuin esitystä säätelevä ja raamit antava tekijä. Tällöin dokumentti sekoittaa runollisuutta, ilmaisua ja kerronnallisuutta. Tässä moodissa faktan ja fiktion rajapinta hämärtyy. (Aaltonen 2001, 80–83.)

Olen määritellyt oman dokumenttiesitykseni taiteelliseksi dokumenttiteatteriksi, sillä olen tehnyt valinnan, että kuvaan enemmän mielenterveyden häiriötä perheessä ikään kuin ilmiönä, laajalti eri lähteistä kerätyn materiaalin valossa, kuin että dokumentoisin yhden tiettyä perhettä koskevan tapauksen. Taiteelliseen teokseen Junttilan mielestä tarvitaan abstraktin tasonsa vuoksi metaforia, rinnastuksia ja kerronnallisuutta (Junttila 2012, 329), joten Nicholsin moodeista performatiivinen moodi sopii kuvaamaan teostani parhaiten. Valintoja tehdessäni minun on kuitenkin tärkeä pitää mielessäni seuraavat kysymykset: Mitkä materiaalit kertovat esityksessä faktapitoista informaatiota ja mitkä puolestaan ovat subjektiivisia näkökulmia eikä niitä voida pitää aiheen todisteina aiheesta? Miten lisätä esitykseen fiktionaalista kerronnallisuutta niin, että yleisö ymmärtää, ettei nyt jaeta informaatiota todellisesta maailmasta?

Junttilan mukaan Peter Weiss haluaa nostaa esiin dokumenttiteatterin tietopohjaisuuden. Kaiken esitettävän täytyy olla faktaa, ja fiktiota pitää mahdollisimman pitkälle välttää. Weissin mukaan käsikirjoitusmateriaalia ei saa tulkita niin, että faktalta katoaisi totuus. Junttilan mielestä teatteri on taidetta vaikka se perustuisi faktalähteisiin. Taiteella ei ole tarvetta pitää huolta sisällön tosiasiallisuudesta yhtä lailla kuin journalismin. (Junttila 2010, 29.)

Junttilan mielestä dokumenttiteatterin totuudellisuuden, totuuden ja faktan ongelmat kietyvät itse *documentary*-termiin. Hän mukaansa termi tarkoittaa esimerkkiä, todistetta, varoitusta ja näytettä. Junttila kertoo Susanna Helken sanoneen: ”Valistamisen ja todistamisen tehtävä on syöpynyt nimeämisen myötä lajin perusteisiin.” (Junttila 2010, 31.)

Junttila allekirjoittaa lisäksi Helken määritelmän termistä *dokumentaarinen*:

Dokumentaarinen arvo on väljä ja osuvakin määritelmä, sillä se ei edellytä ”toden” todistamista tai sen osoittamista, että jotakin on ollut juuri ja vain tällaisena. Se lupaa vain sen suhteellisen mahdollisuuden. (Junttila 2010, 32.)

Itse koen, että Junttila ja Helke ovat oikeassa siinä, että termi *dokumentaarinen* kuvaa paljon luontevammin dokumenttiteatteria. Se antaa paljon enemmän vapauksia teatterityöskentelylle. Tämän vuoksi on tietenkin tärkeää ymmärtää dokumenttiteatterin historiaa. On tärkeää ymmärtää, että sen juuret ovat propagandassa, minkä vuoksi se ei ole koskaan ollut objektiivista vaan siinä on aina ollut läsnä tekijän subjektiivinen näkemys. Koska valitsin kerronnalliseksi kehykseksi performatiivisen moodin, tuntuisi seuraavaksi hyvältä valita esityksen ”ääneksi” poeettinen moodi ehkä sen vuoksi, että kyseessä on ensimmäinen dokumenttikäsikirjoitukseni. Poeettinen moodi antaa enemmän vapauksia kerätä inspiroivaa materiaalia ja ajatella niitä esitettävän siten kuin se tällä hetkellä tuntuu luontevalta. Käsikirjoittajana minun on tässä tärkeää muistaa seuraava: Jos lähdän tekemään esitystä poeettisesti, minun täytyy ymmärtää, että tunteet hämärtävät katsomiskokemusta. Huono päivä, vaikea ihmissuhde tai juuri allekirjoitettu uusi työ sopimus ohjaavat meidän katsomiskokemustamme. Tällöin kyseessä ei ole pelkästään minun, tekijän, subjektiivinen kokemus esitettävästä aiheesta, jonka haluan välittää, vaan siihen sisältyy myös katsojan oma subjektiivinen maailma, jossa hän elää.

Nyt, kun tiivistelmä ideastani oli kirjoitettu, pohja dramaturgialle pohdittu ja esityksen kerrottatapa valittu, oli aika siirtyä kokoamaan materiaalipakettia. Koen, että pohjatyö, ”peruskiven muuraaminen”, oli vahvasti johdattanut minua niitä metodeja kohti, joiden avulla lopulta lähdin materiaalia hankkimaan, ja auttoi minua keskittämään huomiotani tiettyihin yksityiskohtiin todellisuutta havainnoidessani.

#### 4 Materiaalin kerääminen

Käsikirjoitustani *TABU La Rasa* varten hain materiaalia neljästä eri lähteestä. Mielestäni dokumenttiteatteriesityksen lähteenä voi käyttää lähes mitä tahansa materiaalia, kunhan esityksen autenttisuus ja totuus pohja pysyvät mielessä. Mielestäni tärkeintä materiaalin keruussa on olla kiinnostunut tutkimaan ja löytämään uusia asioita ja näkökulmia esitettävään aiheeseen. Susanna Kuparisen mielestä dokumenttiteatteri on tutkivaa journalismia ja käsittelee todellisuutta ristiriitojen kautta (Ruuskanen 2010, 193). Materiaalin keruussa on hyvä muistaa ristiriidat kerättävien materiaalien välillä, sillä kuten aikaisemmin luvussa 2 mainitsin, dokumentit käyvät esityksessä dialogia keskenään, ja siitä syntyy

kannanotto todellisuuteen. Kuparinen on itse *Valtuusto*-trilogiaa tehdessään poiminut käsikirjoitusmateriaalin autenttista yhteyksistä aiheen ympäriltä (Ruuskanen 2010, 194). Siihen on minunkin mielestäni pyrittävä.

Suureksi ongelmaksi dramaturgiassani muodostui faktan ja fiktion rajapinta. Jotta voisin saada moniäänisen teoksen perheestä, täytyisi minun haastatella monia perheitä. Mistä löytäisin tarpeeksi monta perheyhteisöä, jotka haluaisivat tulla haastateltavaksi? Voisin tietenkin ottaa tapausesimerkiksi yhden perheen, josta löytyisi tarina sairastumisesta parantumiseen. Mutta olisiko siinä mitään mieltä? Kiinnostaisiko se minua tekijänä? Jos halusin tutkia esityksessä perheen ja perheiden pahoinvoinnin haittavaikutuksia yhteiskunnassa, voisinko perustaa tätä todellisuutta kuvailevan esityksen vain yhden perheen varaan?

Itse olen kerännyt materiaalia mediasta, tehnyt yksilohaastatteluja, seurannut miten taide ilmentää kyseistä aihetta ja lukenut mielenterveysalaan liittyvää tietokirjallisuutta. Olen itse käsikirjoittajana sen luonteinen, että etsin ja kirjoitan mielelläni liian paljon ja liian laveasti ennen kuin alan pikkuhiljaa karsia ja etsiä punaista lankaa. Käsikirjoitusmateriaalia minulta löytyi keräysvaiheen jälkeen useita satoja sivuja, joista olikin hyvä lähteä rakentamaan esitystä. Halusin mahdollisimman laajan otannan aiheen ympäriltä, joten materiaalin keräystavat muotoituivat sen mukaan. Halusin löytää aineksia, joilla voisin luoda kohtauksiin ristiriitoja ja saada aikaiseksi eri materiaalien välistä dialogia.

#### 4.1 Media

Tartun tässä kirjoituksessa mediaan siitä syystä, että haluan nostaa esille sen mustavalkoisuuden. Susanna Kuparisen mukaan median objektiivisuus on harhaa, ja media pitää yllä virkamiesten valtaa (Kuparinen 2013, 67). Kuulemme mediassa vain virkamiesten mielipiteen, jota yritetään vahvistaa toisen virkamiehen mielipiteellä. Mediassa ei anneta tilaa moniäänisyydelle, jossa eri näkemykset keskustelisivat keskenään.

Käsikirjoittajana olen sitä mieltä, että mielenterveyden häiriöistä ei uutisoida tarpeeksi ja silloin, kun uutisoidaan, tehdään se yksiulotteisesti tai ainoastaan julkisuuden henkilöiden tarinoita käyttäen. Käsikirjoittaja-tutkijana minulle ei ollut mielekästä seurata median uutisointia vain yhden viikon tai kuukauden ajalta. Mitä isompi otanta, sen parempi se on esityksen kannalta. Tästä syystä keräsinkin uutisartikkeleita heinäkuusta aina marras-



kuuhun saakka. Minusta oli tärkeää ottaa huomioon kaksi asiaa: Ensiksi se, että käsikirjoitan esityksen Tampereelle. Tällöin on tärkeää tarkkailla paikallismediaa valtakunnallisen median lisäksi. Toiseksi minun piti miettiä, miten rajaisin mediaa. Päädyin seuraamaan sanomalehtiä, sillä niissä olen huomannut kerrottavan julkisuuden henkilöiden mielenterveydenhäiriöistä eniten. Halusin lisäksi saada kahdenlaista näkökulmaa – asialehtien (paikallisen Aamulehden ja valtakunnallisen [jos näin voi ajatella] Helsingin Sanomien) ja keltaisen median (Iltaalehti). Jo tästä sain kaksi ristiriitaista lähestymistapaa argumentoimaan keskenään. Otin talteen kaikki uutiset, jotka liittyivät tavalla tai toisella mielenterveyteen.

Materiaalia analysoidessa järkytyin löydöistäni. Olin ollut tietoinen siitä, että mediassa keskustellaan mielenterveyden ongelmista vähän, mutta en ollut osannut aavistaa, kuinka vähäistä uutisointi valtakunnallisessa ja pirkanmaalaisessa mediassa todella onkaan. Pidin näitä medioita luotettavina tietolähteinä, mutta viiden kuukauden aikana artikkeleita jäi käteen Helsingin Sanomista neljä ja Aamulehdistä viisi. Iltalehdistä sitä vastoin löytyi kaksikymmentäyksi artikkelia. En voinut ymmärtää, miten oli mahdollista, että meidän maassamme keltainen media uutisoi mielenterveyden ongelmista enemmän kuin luotettavampana pidetty media. Kaiken lisäksi olin hämmästynyt siitä, että keltaisen median kahdestakymmenestä yhdestä artikkelista yksikään ei koskenut julkisuuden henkilöä.

## 4.2 Haastattelut

Itselleni merkittävimpiä kulmakiviä esityksessä ovat henkilökuvat aiheen ääreltä. Ne tuovat esityksen lähemmäksi katsojaa ja kiinnittävät sen arkitodellisuuteen. Koska loin hahmot pitkälti haastattelumateriaalin pohjalta, oli haastattelujen etukäteen suunnitteleminen olennaisen tärkeää. Hampen mielestä kannattaa välttää kyllä/ei-kysymyksiä. Kysymysten tulisi ohjata haastateltava vastaamaan avoimesti ja kuvaillen. (Hampe 298). Etsin haastateltaviksi henkilöitä, jotka joko itse sairastivat mielenterveyden häiriötä tai heidän läheisensä sairasti. Pyrin muotoilemaan haastattelukysymykset siten, että haastateltavat toisivat esille oman kokemusmaailmansa ja kuvailisivat tilannettaan ikään kuin tapahtumaketjuna. Käytin hyvin yksinkertaisia kysymyksiä – mitä, milloin, missä, miksi, kuka ja miten – ja näiden kysymysten avulla haastateltavat avasivat tarinoitansa ja jouduivat miettimään asioita myös näkökulmista, jotka eivät olleet heille itsestään selviä. Ky-

syin esimerkiksi, ketä he voisivat syyttää omasta tilanteestaan. Tämä oli haastava kysymys ja haastateltavat huomasivat itsekkin yllättyvänsä vastauksestaan. Tällaisissa tilanteissa olimme mielestäni parhaiten autenttisen toden jäljellä, sillä lausuma ei ollut ehtinyt värittyä tietoisella tasolla. Olin yllättynyt haastateltavien avoimuudesta. Ainoastaan yksi kierteli ja kaarteli vastaten kysymyksiin parilla sanalla ikään kuin vähätellen omaa elämäntilannettaan ja todellisuutta peitelläkseen. Muut sen sijaan vastasivat kysymyksiin hyvin laajalti ja peittelemättä.

Tein osan haastatteluista henkilökohtaisesti tapaamalla henkilön, osan kirjallisina haastatteluina Google Forms – työkalun avulla. Kysymykset molemmissa olivat samat. Päädyin ratkaisuun, sillä en saanut mielestäni tarpeeksi haastateltavia. Ihmiset eivät uskaltaneet osallistua äänitettäviin haastatteluihin. Miksi? Syitä ei osaa kuin arvailla. Kasvotusten haastattelemani henkilöt olivat nuoria aikuisia, miehiä ja naisia. Haastattelut tapahtuivat Tampereen Kriisikeskus Osviitan tiloissa. Sain haastateltua kasvokkain kolme henkilöä. Google Forms – kysymyksiin vastasi neljätoista henkilöä. Haastateltavat löytyivät Suomen Mielenterveysseura ry:n kautta. Lisäksi jaoin haastattelua sosiaalisessa mediassa tutuilleni. Kirjallisen haastattelun ongelmana oli se, että osa haastateltavista vastasivat avoimiin kysymyksiin pitkästi ja yksityiskohtaisesti, osa vastasi vain muutamalla sanalla. Jo tässä kohtaa nämä muutaman sanan vastaukset karsiutuivat pois. Jos olisin päässyt haastattelemaan heitä henkilökohtaisesti, olisin varmasti saanut vietyä haastattelun keskustelelevampaan muotoon, jolloin haastateltavat olisivat avautuneet enemmän omasta elämäntilanteestaan.

Minua hämmästytti, kuinka suuri osa haastateltujen mielenterveysongelmista liittyi ensisijaisesti masennukseen. Ennen haastatteluja oletin, että varmasti joukkoon mahtuisi monenlaista oireluokitusta, ettei Suomessa ole pelkästään masentuneita, mutta oletukseni oli väärä.

Haastatteluja tehdessä on tärkeä miettiä eettisiä vaatimuksia. Junttilan mukaan haastateltaville täytyy kertoa, missä he ovat mukana ja mihin heidän kertomuksiaan tullaan käyttämään. Haastateltaville on luvattava yksityisyyden suoja, jota ei saa rikkoa. (Junttila 2012, 334.) Lähetin Google Forms – haastattelun mukana saatekirjeen, jonka sisältö käytiin läpi myös kasvokkain haastateltujen kanssa. Lisäksi heidän kanssaan allekirjoitettiin molemmin puolin kirjallinen sopimus materiaalin käyttöoikeudesta. Haastattelu saatesanoineen on luettavissa liitteistä.

Mielestäni on tärkeää huomioida, että käsikirjoitukseen käytettävän pohjamateriaalin hankintaa ei voi jättää pelkkien haastattelujen varaan. Niitä ei myöskään pidä automaattisesti suosia ylitse muiden lähteiden, vaikka kuinka herkullisia ja houkuttelevia ovatkin. On aina hyvä perehtyä toisenkin laisiin lähteisiin, kuten tieteellisiin julkaisuihin.

#### 4.3 Tieteelliset julkaisut

Tieteiskirjallisuutta tutkimalla hain puhtaasti tilastotieteellistä ja tieteellisesti määriteltyä tietoa mielenterveydenhäiriöistä. En tyytynyt vain yhteen opukseen, vaan otin lukuisia eri lääketieteen ja psykiatrian kirjoja tarkasteluun, jotta saisin tieteellisetkin faktat keskustelemaan keskenään. Tässä kohtaa todella ymmärsin, kuinka tärkeää on työskennellä useampia lähteitä hyödyntäen. Otin esimerkiksi kirjan, joka käsitteli pelkästään masennusta. Kun olin lukenut sen loppuun, siirryin toiseen kirjaan, joka käsitteli masennuksen kliinistä luokittelua. Sieltä löysinkin yhtäkkiä tietoa, joka tuki ensimmäisen kirjan tekstiä mutta antoi siihen lisäksi mielenkiintoista kontrastia. Aaltosen mielestä on tärkeää tutkia lähdemateriaalia. Sen avulla pääsee selville, ovatko esityksen tekijän omat havainnot aiheesta oikeita. Tämä auttaa pääsemään sisään aiheeseen. Pitäähän dokumentin esittämän tiedon olla yhteiskunnallisesti tosi ja perustua tarkistettuun tietoon. (Aaltonen 2001, 119–120.)

Halusin kirjoittaa esitykseeni perheen tarinan. En kuitenkaan saanut mielenterveyskuntoutujien omaisia haastateltavaksi, joten lainasin vastaavia kertomuksia kirjallisista lähdemateriaaleistani. Koin perheen kokemusten mukaan liittämisen olennaiseksi, joten oli helpottavaa löytää teos, jossa heidänkin näkökulmaansa käsiteltiin:

--Lasteni isä teki matkatöitä ja oli paljon poissa, olin käytännössä yksin pienten lasten kanssa. Minulla ei myöskään ollut tukiverkkoa tai sukulaisia paikkakunnalla, jolla asuimme. Äitinä oleminen oli raskaampaa kuin olin kuvitellut, ja äidiksi tulon myötä myös oma lapsuuteni ja menneisyyteni alkoi tulla pintaan ja vaivata. Myös oma isäni oli ollut matkatöissä ja äitini oli alkoholisti, joka laiminlöi lapsistaan huolehtimisen. Olin sisarusparven vanhin, ja jouduin jo varhain huolehtimaan pienemmistä sisaruksistani ja kantamaan vastuuta äidin ollessa omilla teillään. Elin pikkuaikuisen elämää, vaikka olin vielä lapsi, ja oma lapsuuteni jäi hyvin lyhyeksi. Asiat eivät muuttuneet paremmaksi silloin, kun isä oli kotona: vanhempani olivat monta kertaa eron partaalla ja molempien ollessa kotona he pääasiassa riitelivät. Eikä heillä ollut mitään käsitystä siitä, miten sellainen vaikuttaa lapsiin. Pidin lapsena kotiolojani normaalina, en tiennyt, ettei kaikilla ole tuollaista. Että asiat voisivat olla toisinkin. — (Taiminen 2016, 20.)

#### 4.4 Totuuspohjaiset fiktiiviset tarinat

Fiktio, tässä tapauksessa runo ja elokuvataide, tarkoitus tässä teoksessa on tuoda kontrastia tietokirjallisuudelle ja sen tarjoamalle faktalle. Liikun dokumenttiteatterin näkökulmasta vaarallisilla vesillä, kun käytän fiktiota osana todellisuuden kuvaamista. Käsikirjoittajana kuitenkin koen, että on mielekästä tuoda esille myös se, miten aiheeni näkyy populaarikulttuurissamme. Tuodessani fiktiota dokumenttiteatteriin pidän huolen siitä, että sillä on vahva totuuspohja, ja että teen katsojalle ymmärrettäväksi fiktion käytön merkityksen: tässä tapauksessa sen tarkoitus on tuoda esteettistä kontrastia faktalle. *TABU La Rasa* –esityksessä käytettävä fiktiivinen lähdemateriaali on koottu oikeista historiallisista henkilöistä kertovista elokuvista ja kirjallisuudesta. Olen tutkinut tätä esitystä varten muiden muassa Jeanne d’Arcia, Aleksis Kiveä ja Virginia Woolfia, joita kaikkia on leimannut mielenterveyden häiriö. Olen löytänyt heidän mielenterveyttään käsitteleviä teoksia kaunokirjallisuuden ja elokuvataiteen puolelta. Tässä kohtaa tulen käsikirjoittajana vuorovaikutukseen performatiivisen moodin ja poeettisen ”äänen” kanssa. Haluan rakentaa esityksestä esteettisen, joten minun täytyy löytää jo käsikirjoitusvaiheessa runollista kerrontaa kulttuurista.

Kulttuuri määrittelee valtavasti elämäämme. Se ilmentää meidän ajankuvaamme. Elokuva, runous ja teatteri ovat mitä parhaita todellisuuden kuvausta, kun ne vain liittyvät sopivasti käsiteltävään aiheeseen. En ole tätä käsikirjoitusta varten etsinyt populaarikulttuurilähteitä erikseen, vaan olen ottanut käyttöni jo valmiiksi minulle tutut teokset. Esimerkiksi Michael Cunninghamin romaani *Tunnit* (1998) käsittelee hyvin runollisesti ihmiselämän hetkiä, jolloin mielenterveys alkaa horjua. Muiden muassa tämän kohdan olen poiminut käsikirjoitusmateriaaliksi:

*”On vain tämä lohtu: on tunti silloin toinen tällöin, jona elämämme vastoin kaikkia todennäköisyyksiä ja odotuksia ryöpsähtää auki ja suo meille kaiken mitä olemme ikinä kuvitelleet, joskin kaikki paitsi lapset tietävät, että näitä tunteja seuraa väistämättä uusia, paljon synkempiä ja vaikeampia tunteja. Silti me rakastamme kaupunkia, aamua, toivomme lisää kiihkeämmin kuin mitään. Sinä olet kaikin tavoin ollut kaikkea mitä kukaan voi olla. En usko, että ketkään kaksi ihmistä olisivat voineet olla yhtä onnellisia.”*

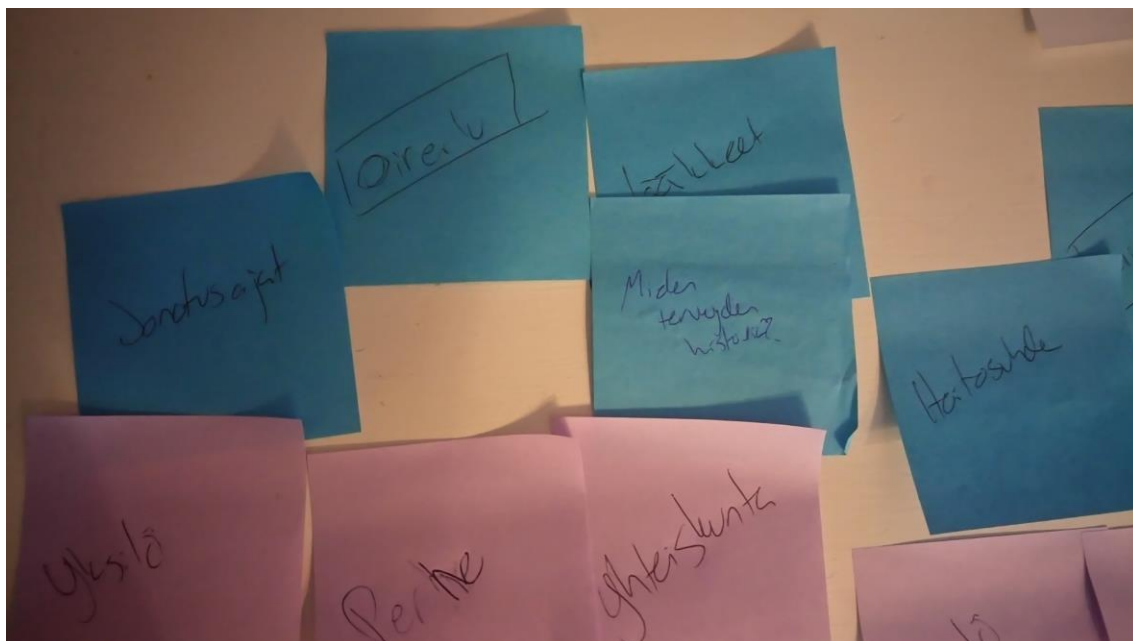
## 5 Käsikirjoituksen tekeminen ja valintojen maailma

### 5.1 Post-it-laput käyttöön

Kun alkuvaiheen jälkeen olin päässyt siihen kohtaan prosessia, että saatoin ryhtyä rakentamaan käsikirjoitusrunkoa, en voinut käsittää, kuinka paljon minulle oli ehtinyt jo työtunteja kertyä. En voine kuitenkaan korostaa liiaksi sitä, että vaikka perusteellinen taustatutkimus vie aikaa, maksaa se itsensä nopeasti takaisin. Ilman pohjatyötä ei minulla olisi kypsynyttä, syvempää ymmärrystä käsiteltävästä aiheesta. Silti minusta tuntui, että dokumenttiteatterikäsikirjoituksen tekeminen on paljon työläämpää kuin fiktiivisen käsikirjoituksen tekeminen. Tuntui kuitenkin, että laadukkaan pohjatyön vuoksi minun oli helppo tehdä päätöksiä ja valintoja kohtausten suhteen, sillä tiesin, millaista materiaalia minulla oli käytettävissäni. Lisäksi minun helppo työstää materiaaliani, sillä tiesin, millaista esitysesteettistä näkökulmaa olen hakemassa.

Hans-Thies Lehmannin mielestä teatteritilan todellisuus voi avautua moneen suuntaan: muistoihin, esihistoriaan, tuotantoprosessiin, konkreettiseen teatteriin, tuotantoryhmän elinolosuhteisiin. Draaman jälkeisen teatterin tila sisältää vielä ajan käsitteen, joka on monitasoinen ja sisältää esityksen keston lisäksi teatteria tekevien taiteilijoiden elämäntarinoita ja heidän henkilökohtaisesti käyttämänsä ajan. Katsojan katseen tehtävänä on Lehmannin mukaan liikkua muistettavien, nähtävien ja pohdittavien asioiden välillä, ei yhdistää niitä väkivalloin. (Lehmann 1999, 283.) Taiteellisen dokumenttiteatterin kontekstissa tämä mielestäni tarkoittaa sitä, että liikumme Nicholsin määrittelemän performatiivisen moodin tai poeettisen ”äänen” alla. Minun on käsikirjoittajana hyvä muistuttaa itselleni, että haluan herättää ihmisissä tunteita ja ajatuksia. En ole kirjoittamassa taiteellista esseetä vaan kokoamassa dokumentaarista esitystä.

Tässä kohtaa minun oli hyvä palata alussa tekemääni tiivistelmään ja tarkistaa juoniahioni. Punainen lanka oli jo alkujaan hyvin yksinkertainen. Halusin kertoa tarinan, joka kulkisi sairastumisesta kohti parantumista.



Kuvio 1. "Posti-it-lappudramaturgia". Kuva: Marko Taiminen, 2016

Käytin dramaturgian rakentamisessa hyödykseni post-it-lappuja. "Post-it-lappudramaturgia" on tullut minulle tutuksi välineeksi opintojeni kautta, ja olen käyttänyt sitä useasti sen yksinkertaisuuden takia. Lappuja on helppo siirrellä ja sitä kautta visuaalisesti miettiä vaikkapa kohtausten järjestystä. Niin myös tässä prosessissa kiinnittelin lappuja seinälle ja kirjoitin niihin avainsanoja. Juoniaihiosta sain muodostettua kolme avainsanaa, post-it-lappudramaturgian "perusosaa": *oireilu*, *sairastaminen* ja *parantuminen*. Siinäpä kiteytyikin vielä uudestaan punainen lankani. Juonitiivistelmässä halusin tuoda esiin sekä yksilön, perheen että yhteiskunnan näkökulman. Niinpä kiinnitin sanat *yksilö*, *perhe* ja *yhteiskunta* jokaisen juoniaihiosan viereen. Näin minulla oli kytkettynä jokaiseen perusosaan kolme eri näkökulmaa. Näiden näkökulmien kautta lähdin etsimään materiaaleistani pohjaa käsikirjoitukseen. Mutta miten tekisin valinnat? Millä perusteilla hylkäisin osan materiaalista, jota olin koonnut monta kuukautta?

## 5.2 Ensimmäiset valinnat: materiaalin karsiminen

Koska kirjoitin taiteellisen dokumenttiteatterin käsikirjoitusta, saatoin tehdä valintoja omien subjektiivisten mielenkiinnon kohteitteni perusteella. Aallon mukaan Lasse Naukarinen karsi materiaalia omissa töissään tiedostamattomin valinnoin ja käytti materiaalia tutkiessaan paljon assosiaatioita (Aaltonen 2014, 182 ja 40). Jos hän kiinnostui jostakin

seikasta, hän otti sen lähempään tarkkailuun. Lähdin tutkimaan omaa materiaaalipaketiani Naukkarisen jalanjäljissä. Poimin sieltä ensimmäisellä valintakierroksella kaiken, mikä kiinnosti ja herätti tunteita.

Mediamateriaalissa minua kiehtoivat eniten uutiset, joiden aiheista minulla ei ollut aikaisempaa tietoa tai joiden otsikot pomppasivat esiin. Pois karsiutuivat työhyvinvointia ja onnellisuuspsykologiaa käsittelevät uutiset. Haastattelumateriaalista poimin intuitiivisesti itseäni henkilökohtaisesti koskettavat kohdat. Valitsin tarinat, jotka halusin tuoda kuuluksi. Jos haastatteluvastaus ei herättänyt minussa tunteita, jätin sen pois. Totuuspohjaisista fiktiivisistä materiaaleista valitsin myös tarinat, jotka koskettivat minua henkilökohtaisesti. Joko pidin niiden runollisesta muodosta tai ne saivat minut ahdistumaan. Esimerkiksi Carl Theodor Dreyerin ohjaama mykkäelokuva *Jean d’Arcin kärsimys* (1928) sai minussa aikaan vahvan ahdistuneen tunnereaktion. Yritin pitää fiktiivisissä materiaaleissa tiukasti kiinni siitä, että ne eivät saisi etäännyttää katsojaa faktasta. Materiaalin piti olla helposti lähestyttävää ja ymmärrettävää kuultuna. Kesken esityksen katsoja ei saisi hämmentyä ja joutua pohtimaan, miten teksti liittyy esitykseen. Jätin tästä syystä esimerkiksi Paperi T:n muutaman runon pois, koska niissä oli metaforia, jotka eivät välttämättä aukea kovin monelle. Kirjallisissa lähdemateriaaleissa pohdin enemmän sitä, mikä faktallinen tieto mielenterveysaiheen ympärillä hämmästyttää. Minut esimerkiksi yllätti se, kuinka terapeuttipalveluita nykyään kilpailutetaan ja kuinka vahvasti tämä vaikuttaa hoidon onnistumiseen. Jätin pois sellaiset faktalliset materiaalit, joilla en kokenut olevan yhteyttä esitykseen senhetkisen mielikuvani pohjalta.

Keräsin itseäni kiinnostavia materiaaleja post-it-lapuille, mutta pidin ne erillään perusosista, juonaihiolapuista. Materiaalin määrä putosi nopeasti sadoista sivuista noin kolmeenkymmeneen sivuun. Ajattelin, että kukin lappurykelmä merkitsi aina yhden kohtausten rakennetta.

### 5.3 Toiset valinnat: juoninäkökulma

Nyt, kun seinälleni oli muodostunut kohtausten perusrakenteita, aloin katsoa, miten ne sopisivat juoneeni. Lokeroin niitä intuitiolla ja assosioiden yhdeksän eri vaihtoehdon välillä. Jokaisella kolmella perusosalla (oireilu, sairastaminen ja parantuminen) oli kolme eri näkökulmaa (yksilö, perhe, yhteiskunta), joihin aloin kerätä lisää materiaalia. Tällaisen kolmen näkökulman malli omaksuin dramaturgian kursseilta; hyvä käsikirjoitus käsittelee aihetta aina yksilöstä yhteiskuntaan.

Katselin lappuja ja pyörittelin niitä puolelta toiselle. Osan kohtauksista pudotin tässä kohtaa pois. Olin esimerkiksi kerännyt paljon informaatiota stressistä ja työuupumuksesta, mutta ne eivät sopineet tämän esityksen muottiin. Vaikeinta oli löytää perheen näkökulma jokaiseen perusosaan. Syynä tähän oli materiaalin niukkuus. Tietokirjallisuutta perhepsykologiasta oli helppo löytää, mutta vanhempien tarinat vanhemmuudesta ja mielenterveydestä olivat kiven alla. Tämä oli yksi syy siihen, miksi pikkuhiljaa häivyttiin perheen näkökulman ja nostin kärjeksi enemmän yksilön näkökulmaa. Yhteiskunnan näkökulmaa sain kerättyä sekä haastatteluista että kirjallisesta materiaalista.

Vaivattominta oli löytää yksilön näkökulma jokaiseen perusosaan, sillä haastatteluvastauksien vahvasti latautuneet tunnekokemukset suorastaan puski esille. Huomasin pian haastattelumateriaalien dominoivan muita materiaaleja. Lähes jokainen haastattelemani ihminen kärsi masennuksesta. Tuli tunne, että tähän minun tulisi keskittyä ja kiinnittyä – en ollut aiemmin ymmärtänyt, että masennus todellakin on suomalaisten kansantauti, vaikka tästä löytyi vihjeitä joka puolelta. Tässä kohtaa tulinkin ensimmäiseen suurempaan risteyskohtaan: Kun alun perin lähdin tekemään esitystä, halusin tehdä näkyväksi jonkin asian. Ennakkoon päätin, etten tekisi käsikirjoitusta ja esitystä masennuksesta. Siitähän löytyy tietoa vaikka kuinka paljon ja julkisuuden henkilöt ovat jatkuvasti asian kanssa esillä. Nyt jouduin kuitenkin kysymään, olisiko velvollisuuteni tehdä esitys nimenomaan masennuksesta. Erwin Piscator olisi varmasti ajatellut näin, sillä hänen mielestään teksti dominoi teoksessa Kallistu lopulta itsekin samaan johtopäätökseen. Mutta mitä haluaisin väittää tai sanoa, jos lähtisin tekemään esitystä masennuksesta? Kuuntelin tässäkin kohtaa intuitiota ja lähdin työstämään käsikirjoitusta minulle uudesta tiedosta ja siitä, mikä herätti minussa tunteita. Yksi minuun vaikuttanut tekijä oli tieto siitä, kuinka valtava henkinen ja jopa taloudellinen ongelma masennus meille yhteiskunnallisesti onkaan. Jos kerran on mahdollista löytää keinoja ihmisten parantamiseen, miksi emme tee asialle mitään? Toinen tunteita kuohuttanut tieto oli se, kuinka suoraan masennus periytyy. Olen ymmärtänyt, että yhtä lailla mielenterveyden häiriöt periytyvät kuin esimerkiksi alkoholismi tai syöpä, mutta kuinka pitkinä ketjuina masennus ja sen oireilu periytyivät sukupolvelta seuraavalle. Materiaaleista paljastui, että esimerkiksi nuoren masennusoireilut saattavat periytyä hänen vanhempiansa isovanhemmilta. Jos tämäkin asia jo tiedetään, miksei tätä oravanpyörää pyritä jollakin katkaisemaan?



#### 5.4 Kohtausten järjestäminen

Näiden kysymysten ja pohdintojen kautta alkoi hahmottua, mitkä kohtaukset kuuluivat juoniaihiolappujen eli perusosien kanssa yhteen. Kohtausten määrä laski kolmestakymmenestä kahteenkymmeneen. Jätin ylimääräiset post-it-laput sivuun ja jatkoin työskentelyä valitsemieni kohtausten parissa.

Koska halusin käsitellä aihetta yleisesti ja minulla oli eettinen vastuu haastateltavien anonymiteetistä, piti minun rakentaa esityksen tarina fiktiiviseksi. Vaikka kohtaukset olivatkin aihelähtöisiä ja käsikirjoitus syntyi aihelähtöisesti, oli kohtausjärjestyksellä tietenkin dramaturgista merkitystä. Aloituskohtausta valitessani minun piti miettiä, millä kiinnittäisin katsojan huomion ja herättäisin mielenkiinnon. Minun tulisi saada kohtaukseen koukuttava esityksen ja aiheen avaus. Mietin myös jokaisen esityksen perusosan (oireilu, sairastaminen, parantuminen) kohdalla, missä järjestyksessä näkökulmat (yksilö, perhe, yhteiskunta) esitetään. Tuntui tärkeältä saada kohtaukset kommunikoimaan keskenään. Täytyi löytää kaari, joka kuljettaisi katsojaa kohtauksesta toiseen.

Lehmann toteaa, että draaman jälkeisen teatterin dramaturgia on visuaalista. Sille tyypillistä on ajan tai tilan elementtien muuttamisen logiikka, fragmentaarisuus. Esityksen ajallisia elementtejä voivat olla esimerkiksi musiikillisuus, samanaikaisuus, synestesia, tiivistymä tai siirtymät. Teatterin abstraktin tilan suhteen esitys lähentyy todellisuutta. Toimintatavassa korostuu teatteritapahtuman ja esityksen oma tapahtumallisuus prosessina. Näyttämöllä esitetyt kuvitteelliset hahmot korvautuvat usein ei-merkittävällä ruumiillisuudella ja läsnäolon dynamiikalla. (Lehmann 1999, 22.) Lehmannin mukaan draaman jälkeisen teatterin tyypillisessä tilakokemuksessa visuaalinen vaikutelma latautuu esityksen aikana yhdessä eleiden ja sanojen kanssa. Teatteritapahtumasta tulee tilalliskuvallinen kokemus. (Lehmann 1999, 275.) Käsikirjoittajana minulla oli visio siitä, kuinka saisin esityksestä enemmän kokija-esiintyjämuotoon, kuin perinteiseen muotoon, jossa katsoja on täysin passiivisessa roolissa. Jo materiaalia kootessani suunnittelin, kuinka loisin esitystilasta mielenmaiseman, jonne sisään astuessaan katsoja huomaisi saapuneensa sairastuneen henkilön päänsisäiseen todellisuuteen.

Lasse Naukkarinen piti tärkeänä, että dokumentin ympärillä pyöritellään aineistoa, joka kiehtoo tekijää itseään (Aaltonen 2014, 21). Naukkarinen käytti kohtauksia tehdessään usein assosiaatiotekniikkaa, jossa hän työsti dokumenttia omista materiaalihavainnoistaan (Aaltonen 2014, 62). Katselin kahtakymmentä valitsemaani kohtauslappua ja ryh-

dyin ajatusleikkiin. Mikä kohtaaus aloittaisi esityksen? Minusta tuntui, että Jeanne d'Arcista kertova mykkäelokuva olisi hyvä aloitus teokselle. Näyttäisin kohtauksen, jossa hänet poltetaan roviolla. Hätkähdyttäisin katsojat esitykseen kiinni. Mitä miellelyhtymiä minulle tämän päätöksen myötä muodostui? Roviokohtauksen jälkeen tuntuisi ainakin hyvältä tehdä kohtaus, joka olisi asiapitoisempi. Entä sen jälkeen? Kohtaus, jossa on jotain muuta ilmaisua kuin puhetta. Tällä tavalla assosioiden linkitin kohtaukset yhteen. Tunustelin intuitiivisesti Lehmannin pohdintoihin nojaten, mikä tuntuisi sopivalta sillalta seuraavaan kohtaukseen. Järjesteltyäni esityksen dramaturgian rakennetta kasaan, minulta jäi vielä viisi kohtausta pois. Perustin valintani siihen, että kohtaukset tuntuivat turhan paatoksellisilta eivätkä tukeneet esityksen kokonaisuutta tarpeeksi.

Käsikirjoittajana tiesin, että esityksestä tulee monologiesitys. Kun katsoin tässä kohtaa esitysmateriaalia, olin tullut jälleen suuren kysymyksen äärelle. Miten ihmeessä saisin estettyä sen, että katsoja-kokijan mitta täyttyy informaatiotulvasta? Informaatioähky aiheuttaa helposti sen, ettei esitystä pysty enää seuraamaan eikä siitä nauttimaan. Lähtökohtaisesti olen sitä mieltä, että suurta osaa yleisöstä ei kiinnosta pelkät pitkät monologitekstit. Olisi siis syytä ottaa huomioon kokijan muut aistit ja muut tekniset keinot, joilla voin tukea esityksen seurattavuutta. Päätin laajentaa arsenaalia ja ottaa dramaturgisiksi työkaluiksi tekstin lisäksi video- ja valokuvamateriaalia, äänimaisemaa ja kehollista ilmaisua. Ne ohjaisivat paitsi katseen, myös aistien suuntaa. Kuljetus kohtauksesta toiseen tapahtuisi eri aistien avulla; äänimaiseman (joka koostuu esimerkiksi äänitetyistä haastattelumateriaalista) aikana tapahtuisi jotain kehollista, minkä jälkeen olisi lyhyt monologikohtaus.

Lopulta minulla oli kasassa viidentoista kohtauksen käsikirjoitus, joka tuntui ilmavalta ja hyvältä. Materiaalia oli jäänyt valtavasti pois ja käsikirjoitus tuntui varsin toimivalta, mutta Naukkarisen opit mielessäni tiesin, ettei tämä vielä riittäisi. Seuraavaksi kohtauksiin olisi saatava kontrastia ja ristiriitoja, jotta saisin esitystekstin dialogiin todellisuuden kanssa.

## 5.5 Jäljelle jääneet palat

Naukkarinen loi ristikuvien avulla teoksiinsa kontrapunktioita (Aaltonen 2014, 62). Hän halusi Piscatorin tavoin saada todellisuuden ja materiaalin dialogiin toistensa ja todellisuuden kanssa. Minulla materiaali oli jo kerätty ja lajiteltu, mutta käytännössä käsikirjoitusprosessin aikana pois jätetty materiaali palautui lopulta esitykseen ohjauksellisina valintoina, kun tarvitsin kohtaukseen valikoituneille teksteille vastapainoa, kontrapunktiota.

Lähdin luomaan ristiriitoja kronologisesti näytelmän alusta loppua kohti edeten. Kysyin jokaisen kohtauksen kohdalla itseltäni, miten pystyn näyttämään kohtauksessa käytetyn materiaalin vastakohtaan. Löydänpö ääripäät? Esityksessä on esimerkiksi kohtaus, jossa esittelen Iltalehden uutisotsikoita mielenterveydestä neljän kuukauden ajalta. Kohtaus on pitkä, sillä uutisotsikoita on paljon. Samaan aikaan taustalle heijastetaan videoprojektorilla Helsingin Sanomien ja Aamulehden uutisotsikot mielenterveydestä. Vaikka kohtauksessa karnevalisoidaan Iltalehden uutisotsikkoja, paljastaa kohtaus samaan aikaan karun todellisuuden Helsingin Sanomista ja Aamulehdestä. Siinä, missä keltainen media herkuttelee otsikoillaan mielenterveydestä, Helsingin Sanomat ja Aamulehti eivät ole viimeisen neljän kuukauden aikana julkaisseet kuin muutaman hassun artikkelin. Uskoisin, että se herättää katsojassa hämmennystä: ”Miten näin voi olla?” Kohtaus on poliittinen kannanotto – yhteiskunnassamme luotettavaksi luokiteltu media uutisoi vain vähän mielenterveyden häiriöistä.

Kun lähdän leikittelemään, leikkaamaan ja liimaamaan temaattisesti samaa käsitteleviä aiheita yhteen, syntyy moniääninen kohtaus. Silloin ollaan mahdollisesti lähellä autenttisuutta ja aidon todellisuuden kuvaamista. Minun subjektiivisuuteni, tekijän puheeni, näkyy vain siinä, että haluan kärjistäen näyttää katsojille, miten valittu aihe ilmentyy yhteiskunnassamme. Haluan luoda vastakkainasettelujen avulla dialogia, saada materiaalit kommunikoimaan keskenään. Näin saatan ilmaista todellisuudesta jotain sellaista, jota muuten en välttämättä pystyisi ilmaisemaan. Yllä mainitsemani uutisotsikkokohtaus on hyvä esimerkki. Onhan toki herkullisempaa *näyttää* useita uutisotsikoita eri medioista kuin kertoa ilmiöstä vain tekstin tasolla.

## 5.6 Käsikirjoittaminen ja taiteellinen prosessi

Kun ”post-it-lappudramaturgia” oli tehty, alkoi puhdas kirjoitustyöskentely. Käsikirjoittaminen alkoi haastattelujen litteroimisella. Pyrin kuvailemaan mahdollisimman tarkkaan haastateltavien tunnetiloja ja puheen intensiteettiä. Litteroidusta tekstistä aloin muokata käsikirjoitusta tekemällä leikkauksia aihealueittain, mutta en katkaissut ”replikkejä” keskeltä lausetta tai tiivistänyt. Pidin haastattelut käsillä tulevia harjoituksia varten ja käytin niitä tukena tekstin harjoittelemista varten. Kirjalliset haastattelukysymykset kirjoitin sanasta sanaa käsikirjoitukseen. Se oli mielestäni käyttökelpoista materiaalia sellaisenaan.

Jatkoin poimimalla käsikirjoitukseen tekstejä kirjallisista lähteistä. Halusin käyttää täsmällisiä lainauksia, sillä halusin tekstin välittävän katsojalle siinä kieliopillisessa asussa

kuin missä olin itse siihen tutustunut. Etsin materiaaleista niiden ydinajatuksia ja -aiheita, ja valitsin ne, jotka tuntuivat käsikirjoituksen kannalta välttämättömiltä säilyttää. En lisäilyt tai poistanut tekstiä aihealueiden sisältä. Erityistä tarkkuutta vaati tietokirjallisuuden analysointi ja sieltä tekstin lainaaminen. Alan kirjallisuus oli paikoitellen hyvin vaikeaselkoista käytetyn terminologian vuoksi. En esimerkiksi voinut ottaa sanasanaista määritelmää masennuksen oirekuvauksesta, sillä katsoja ei olisi välttämättä voinut ymmärtää sitä.

Käsikirjoituksen ensimmäinen versio oli valmis, mutta materiaalia tuntui edelleen olevan paljon. Valinnat alkoivat vaikeutua. Olin ehtinyt kiintyä kaikkeen käsikirjoituksessa olevaan materiaaliin, mutta minun oli vielä leikattava sitä, jos halusin esityksestä tunnin mittaisen. Ymmärsin myös käsikirjoitusta lukiessa, että kohtaukset olivat tekstillisesti liian pitkiä. Yleisö ei jaksaisi sulattaa niin suurta tekstimassaa ja ottaa niin paljon informaatiota vastaan. Kun aloin lyhentää käsikirjoitusta, tein lyhennyksiä karsimalla aihealueita. Otin jokaisen kohtauksen yksitellen tarkasteluun. Mietin, mikä siinä oli olennaista todellisuuden ilmentämisen kannalta ja mikä ei. Käsikirjoituksessani kohtausten sisällä kuljettiin kappaleesta toiseen aina aiheittain. Poistin tekstistä ylimääräiseltä tuntuvat kappaleet.

Luin käsikirjoituksen uudestaan läpi ja olin tyytyväinen sen dramaturgiaan. Punainen lankani kulki katkeamatta esityksen sisällä, ja loppu oli yllättävä. Jokin oli kuitenkin muuttunut. Palasin tiivistelmäni pariin. Se muistutti, että olin halunnut kertoa siitä, miten perheen hyvinvointi vaikuttaa yhteiskuntaan – mitä tapahtuu, kun perhe kohtaa kriisin. Esityskäsikirjoitukseni ei kertonut enää siitä. Se kertoikin yksilön näkökulmasta masennukseen ja siitä, millainen ongelma se on meidän yhteiskunnallemme ja yhteiskunnassamme. Perheen näkökulma kyllä näkyy, mutta vain hetkittäin. Esityskäsikirjoitus on yhden henkilön näkökulmasta kerrottu tarina yhteiskunnallisista tekijöistä, jotka vaikuttavat masennukseen sairastumiseen, masennuksen sairastamiseen ja oireiluun. Missä kohtaa olin harhautunut? Koko prosessi sai alkunsa Facebook-päivityksiin ärsyyntymisestääni. En kuitenkaan lopulta tehnyt esitystä siitä, vaan materiaalin ohjaamana päädyin kulkemaan eri polkua ja alkupiste jäi ajatukseksi taustalle. Sivuersosta kehittyi esityksen kokoinen kasvi.

Päätin, etten silti harmittelisi asiaa. Dokumenttiteatteri on teatteria, ja teatterin tekeminen on prosessi. Prosessityöskentely taas tarkoittaa useimmiten sitä, että lopussa hämöttää tavoite, mutta matkalla sinne voi vaihtua sekä näkökulma että lopulta koko tavoite. Omia aikaisempia taiteellisia prosesseja muistelllessani huomasin, että näinhän käy oikeastaan aina. Matka muuttaa tekijäänsä ja tekijä muuttaa polkua.

Ja enkö minä kuitenkin paljastanut jotain uutta yhteiskunnastamme? Olin löytänyt käsikirjoitusprosessin aikana merkittävää ja tärkeää informaatiota, jonka halusin jakaa. Masennus on suomalaisten kansantauti ja se aiheuttaa yhteiskunnallemme suuria kustannuksia. Ihmisille diagnosoidaan yhä enemmän ja enemmän mielenterveysongelmia. Mutta kilpailuyhteiskuntamme ei tällä hetkellä edistä mielenterveyttä, vaan psykiatristen palveluiden jatkuva kilpailuttaminen vain lyhentää ja heikentää palveluita. Jos olisin pyrkinyt pitäytymään tismalleen alkuperäisessä aiheideassani, olisin tuskin löytänyt tätä tietoa. Taiteellinen käsikirjoitusprosessi ja siinä eläminen antoi minulle mahdollisuuden kokea ja löytää uutta.

## 6 Yhteenveto ja pohdinta

Mielestäni tekemäni käsikirjoitus on taiteellinen dokumenttiesitys. Yhteisöteatterista poiketen sen pyrkimys on havainnoida ja näyttää subjektiivinen näkemys todellisuudesta. Hampe on määritellyt dokumentin täyttävän kolme tehtävää: sen pitää olla vuorovaikutuksessa yleisön kanssa, sen pitää kertoa totuus ja olla visuaalinen argumentti aiheesta. Yleisöä koskettava näkökulma tulee haastateltujen ihmisten henkilökohtaisista tarinoista. Se kertoo subjektiivisen totuuden Suomen tämänhetkisistä mielenterveyspalveluiden ongelmista ja näyttää, millainen oravanpyörä sukupolvelta toiselle masennus on. Tätä argumentoidaan teatteriesityskontekstissa taiteellisin keinoin. Visuaalinen argumentti toteutuu esityksessä eri keinoin. Esityksen aihetta argumentoidaan puheella, liikkeellä ja audiovisuaalisella materiaalilla, ja ne kommunikoivat keskenään läpi esityksen. Vuorovaikutus tapahtuu itse esitystilanteessa. Itse esitystilanne on vuorovaikutteinen, kun esittäjä esittää kohtauksia katsojille.

Todellisuutta havainnoidaan käsikirjoituksessa poeettisen äänen kautta. Se antaa liikkumavaraa tekijöillensä luoda esitystä vapaammin, mutta kärkeä on estetiikassa todellisuuden toisintaminen. Performatiivisuus on ollut käsikirjoitusprosessissa ajatuksena mukana alusta asti. Runollisuus ja poeettisuus ovat olleet tärkeitä esittämisen muotoja käsikirjoittajalle, kunhan käsikirjoitus toimii enemmän faktan kuin fiktion ehdoilla. Taiteellisen dokumenttiesityksen tekeminen on jatkuvasti sitä, veitsenterällä tasapainottelemista. Dokumenttiesityksen käsikirjoittamisesta mielenkiintoisen tekee se, että pitää pysyä jatkuvasti valppaana. Dokumenttiesitys on myös metatasolla jatkuvassa dialogissa todellisuuden kanssa. Käyttämäni lähdemateriaali saattaa olla seuraavana päivänä vanhentu-

nutta tietoa. Siksi olisi mielestäni tärkeää, että itse esityksen (käsikirjoittamisesta yleisölle esittämiseen) saisi tehtyä mahdollisimman lyhyellä aikavälillä. Siten voisi mahdollisimman hyvin varmistaa sen, että aihe pysyy tuoreena ja ajan hermoilla. Itselläni tämän teoksen kanssa käy se ikävä puoli, että rahoituksen kanssa en pysty tekemään tätä valmiiksi intensiivisesti vaan minun pitää tehdä sitä muiden töiden ohessa.

Koska dokumenttiteatterikirjallisuutta on niin vähän Suomessa, on vaikea tehdä johtopäätelmiä. Mitä voi kutsua dokumenttiteatteriksi Suomessa? Tätä opinnäytetyötä kirjoittaessani vieläkin kiisteltiin taiteen kentällä siitä, ovatko esimerkiksi Susanna Kuparisen esitykset dokumenttiteatteria vai ei. Suomessa ei ole samanlaisia vahvoja juuria dokumenttiteatterista kuin esimerkiksi muualla Euroopassa Piscatorin ajoilta. Voisin uskoa, että asiat muuttuvat.

Minusta tuntuu, että yhteisöteatteri on nouseva trendi tällä hetkellä Suomessa. Mediassa ja taiteen kentällä jatkuvasti nostetaan esiin taiteilijoita, jotka tekevät poikkitaiteellista työtä leikaten ja fuusioiden kolmatta sektoria ja taiteen alaa keskenään. Ajattelen, että talvisodan ja jatkosodan jälkeen ihmiset halusivat kulttuurin olevan viihdyttävää ja kevyttä. Ei haluttu nähdä vakavia teemoja. Aika kului. Nyt tosi-tv:n tultua ja ihmis- ja maailmankuvan muuttuessa globaalimmaksi on kiinnostus siirtynyt fiktiivisestä keveydestä arkiseen ihmiseen, todellisuuden havainnoimiseen. Siinä missä ennen kiinnostuttiin enemmän aristoteelisesta fiktiivisestä jännitteestä, nyt esillä ovat yksilötarinat, pirstaloitunut todellisuuden tutkiminen. Esimerkiksi sukupuoliteemat nousevat esiin niin taiteen kentällä esitystaiteessa, yhteisöteatterissa kuin myös sosiaalisessa mediassa ja yhteiskunnallisissa keskusteluissa. Ihmiset tuntuvat olevan valveutuneita ja myös haluavat keskustella totuudesta ja todellisuudesta lukemiensa materiaalien pohjalta (sosiaalisen median artikkelit ja videot, uutiset jne.). Näiden havaintojeni pohjalta mielestäni olisi tärkeää keskittyä, tulevaisuutta ajatellen, esittävän taiteen katsojien katsomismieltyymysten tutkimiseen. Instituutioteatterit tuntuvat kärsivän nuoren sukupolven katsojakadosta, mutta nuorten kiinnostus kulttuuria kohtaan ei tunnu laantuneen. Fiktio ei välillä tunnu enää riittävän. Voisin kuvitella, että dokumentaarinen esityksen tekeminen nousee jälleen yhdeksi vallitsevaksi tekijäksi tulevina vuosina. Taiteen kentällä näen hiljaisia signaaleja siitä. Puhuessani *TABU La Rasa* –hankkeesta ihmiset ovat olleet todella kiinnostuneita sen dokumentaarisesta näkökulmasta. Yhä useammassa apurahoja saaneensa hankkeessa mainitaan joko sana ”dokumentti” tai ”dokumentaarinen”.

Toisena mahdollisena vaihtoehtona voisin nähdä, että yhteisöteatteri ja dokumenttiteatteri kokevat jonkinlaisen fuusioitumisen. Mitä se voisi olla, sitä en osaa sanoa, mutta sitä olisi mielenkiintoista lähteä ajatusleikkinä pyörittämään ja lähteä tutkimaan tarkemmin

## Lähteet

Aaltonen, Jouko 2001. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: LIKE.

Aaltonen, Jouko 2014. Dokumentaristi!: Lasse Naukkarisen elokuvat ja niiden synty. Helsinki: Aalto ARTS Books.

Carlson, Marvin 2006. Esitys ja performanssi. Helsinki: LIKE.

Hampe, Barry 2007. Making documentary films and videos. New York: Holt Paperbacks.

Junttila, Janne 2010. Dokumentaarinen teatteri 2000-luvulla. Tampere: Tampereen yliopisto, teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu –tutkielma.

Junttila, Janne 2012. Dokumenttiteatterin uusi aalto. Helsinki: LIKE.

Koskenniemi, Pieta 2007. Devising ja muita merkillisyyksiä. Helsinki: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Kuparinen, Susanna 2011. Nimet esiin - teatteria dokumenteista. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: LIKE, 193-203.

Kuparinen, Susanna 2013. Monologisuudesta moniäänisyyteen. Journalistinen dokumenttiteatteri yhden totuuden maassa. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, MA opinnäyte, ohjaustyön koulutusohjelma.

Lehmann, Hans-Thies (Suom. Riitta Virkkunen, 2009) 1999. Draaman jälkeinen teatteri. Helsinki: LIKE.

Taiminen, Marko 2016. TABU La Rasa - taiteellinen dokumenttiesitys mielenterveydestä -käsikirjoitus. Tekijän hallussa.

## Nettihaastattelulomake

TABU La Rasa -taiteellinen dokumenttiesitys mielenterveydestä

Tämä on kysely mielenterveyden häiriöistä ja sen sairastamisesta Suomen Mielenterveysseuralle. Kyselyn tuloksia käytetään anonymisti ensi keväänä esitettävässä esityksessä TABU La Rasa.

TABU La Rasa -esitys toteutetaan yhteistyössä Suomen Mielenterveysseuran kanssa. Sitä esitetään eri kuntoutuskeskuksissa, kuntien tapahtumissa ja Suomen mielenterveysseuran tapahtumissa. Esitys koostuu nuorien/ nuorien aikuisten haastatteluista ja työpajoista sekä kunnan työntekijöiden ja vanhempien haastatteluista, joita aihe koskettaa. Lisäksi materiaalia kootaan medialilmiöitä tarkkailemalla puolen vuoden ajalta. Tavoitteena on herättää keskustelua paikallisesti ja valtakunnallisesti mielenterveydestä ja sen vaikutuksista perheeseen ja yhteiskuntaan ja poistaa ennakkoluuloja mielenterveyteen liittyvistä asioista.

Tämä lomake on kirjallinen haastattelu dokumentaarisen materiaalin keräystä varten. Kaikkiin kohtiin ei ole pakko vastata, mutta sitä suositellaan kokonaiskuvan rakentamiseksi. Lyhyetkin vastaukset ovat tärkeitä! Osa kysymyksistä saattavat olla absurdeja tai provosoivia, mutta se on tarkoitus. Haastattelussa ei ole oikeita tai vääriä vastauksia.

Lomakkeen täyttäjät sitoutuvat ja antavat suostumuksen siihen, että heidän vastauksiinsa saa käyttää anonymisti esityksessä ja sen valmistamisessa. Niitä ei käytetä muuhun tarkoitukseen. Esityksessä ei käytetä vastaajien nimiä ja vastauksista koostetaan yksi yhteinen tarina esitystä varten. Kenenkään yksittäisen haastattelu tai teksti ei nouse esityksessä esiin yli muiden haastattelujen.

Lisätietoja voi kysyä sähköpostilla:

marko.taiminen@gmail.com

Kiitos paljon vastaamisesta. Sillä on iso merkitys projektin ja tavoitteiden toteuttamisen kannalta.

Ystävällisin terveisin,



Hankkeen toteuttaja

Marko Taiminen

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Sähköpostiosoite:

Mitä kuuluu:

Millainen päiväsi oli eilen?

Mikä oli eilisen paras hetki?

Millaisessa asunnossa asut?

Vastaa kyselyyn seuraavasta näkökulmasta:

- Minulla on mielenterveyden häiriö
- Minulla on lapsi, jolla on mielenterveyden häiriö
- Minulla on ystävä, jolla on mielenterveyden häiriö
- Minulla on kumppani, jolla on mielenterveyden häiriö
- Minulla sekä läheiselläni on mielenterveyden häiriö

Mikä mielenterveydenhäiriö sinulla/ läheiselläsi on todettu?

Miksi olet tässä elämäntilanteessa?

Milloin elämäntilanteesi alkoi ja koska se mahdollisesti päättyy?

Mitä elämässäsi/ elämäntilanteessasi on sellaista, jota muut eivät tiedä tai ymmärrä?

Missä paikassa ensimmäistä kertaa ymmärsit elämäntilanteesi ja mistä syystä?

Ketkä ovat tukenasi miksi? Ketä toivot, että olisi?

Miten olet muuttunut viimeisen viiden vuoden aikana?

Miten oma elämäsi eroaa muiden ikäistesi elämästä?

Millaisia muistoja sinulla tulee olemaan tästä elämäntilanteesta